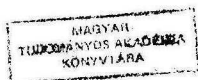


TUDOMÁNY ÉS MŰVÉSZET HATÁRÁN

(ÚJ MÉDIUMOK)

Peternák Miklós (1989)



Tartalom

	<u>Oldal</u>
Tudomány és művészet. Bevezető	5
I. A "természet ceruzája", a "kamera mint töltőtoll", és a videó-ecset	19
II. Az első festmény	47
III. Árnyék	55
IV. Lenyomat	69
V. Tükör	85
VI. A tekintet útja	
- A szem és a látás	107
- A kép a camera obscurától a komputerig	119
A kép mítosza. Összegzés helyett	135
Jegyzetek	139
A jegyzetanyagban rövidítve idézett munkák adatai	228
Megjegyzés a képekhez	232
Függelék (képek)	



TUDOMÁNY ÉS MŰVÉSZET

BEVEZETŐ

Vannak korszakok, mikor az ismeretek átrendeződnek, a tudás új szakasza a korábban elfogadott és mindenki által megszokott nézeteket mint kérdéses, korlátozott érvényességű vagy téves vélekedéseket tekinti és új szempontot felvéve, illetve adott esetben akár a korábbi időszak mellékes vagy ezoterikusként kezelt tény- és ismeretanyagát felszínre hozva ezt helyezi a fejlődés tengelyébe. A XX. században először a fizikai, tágabban természettudományok, majd az általános tudomány- valamint kommunikációelmélet, újabban a különböző tudás- és megismerési formák, a művészetelmélet s a különböző diszciplínák közötti viszony területein vehető észre ilyen folyamat.

A művészet vonatkozásában e változás az elmúlt évtizedek során előbb metaforikus, jelzés- vagy utalásszintű, majd az elmúlt 10-15 évben alaposabb, többirányú kifejtésben leginkább a művészet és tudomány összevetésének változó formái alapján a kísérlet és kutatás, felfedezés és újítás jelentőségét hangsúlyozva fogalmazódott meg. Dolgozatom céljaul a munka kezdetekor azt tűztem ki, hogy az "új médiumoknak" nevezett jelenségcsoport, vagyis a fényképezés, film, tv, videó, holográfia, komputer és intermédiális kapcsolódásaik vizs-

gálatát, különösen pedig ezen eszközök művészeti használatának átfogó elemzését a tudomány és művészet viszonyára alapozva végezzem el, mindenekelőtt az említett technikai médiumok által létrehozható képekre koncentrálni. Így mintegy természetes következményként adódott, hogy a címválasztásban e szándékot a legegyszerűbb módon juttassam kifejezésre megmutatva, hogy a tárgyalás kereteit a tudomány és művészet érintkezési felületeinek vizsgálata adja, s e lényegében nem, vagy nagy megszorításokkal definiálható fogalmak meghatározása helyett a velük kapcsolatos létező konszenzusra hagyatkozom.

A kutatás és feldolgozó munka során ezen célkitűzés úgy módosult, hogy a felületes szemlélő számára az is kérdésessé válhat, miért maradt meg az eredeti cím, mely így mindenképpen rövid magyarázatra szorul. Világossá vált, hogy az eredetileg előtörténetként elgondolt s a kultúrtörténetbe a klasszikus ókorig, alkalmanként ennél is korábbra visszanyúló mozzanatok, jelesül a kép egy bizonyos típusára vonatkozó információk áttekintése nem szorítható be a "történeti előzmények" rituális, "kötet-nyitó" általánosságai formájába. Pontosabban fogalmazva: meggyőződtem arról, hogy e kép-előzményekre vonatkozó hírek és vélekedések alapos áttekintése és felmutatása nélkül lehetetlen, legalábbis felelőtlen vállalkozás az "új médiumok"

képének bármiféle analízise, ami egyszerűen annyit tesz, hogy mindenféle állítás és következtetés velük kapcsolatosan - ha nem is teljesen értelmetlen - mindezenetre értelmezhetetlen s mintegy a "levegőben lóg". Mielőtt konkrétan rátérnék, mely képféleségekről is van szó, utalnom kell arra a megerősítő mozzanatra, hogy minden érvényesnek tűnő munka az "új képfajták" tárgykörében - ha nem kizárólag pozitivista igényű történeti vállalkozás - legalább utalásszerűen érinti, de nem elemzi az alább kifejtendő összefüggérendszerét. S nem utolsósorban - visszatérve a címhez - így közvetve mód nyílik annak megmutatására, hogy tudomány és művészet közös határán nem pusztán egy fikatív szférát lehet érteni, melyet koronként változó módon konstruál újra a rendszerezésre vágyó tudat, hanem megtalálhatjuk itt a kép fogalmát általában véve és ugyancsak koronként más-más alakban testesülve meg. Nem a kép-tárgyak összessége adja persze meg a kép fogalmát, de olyan képfogalommal sem tudunk mit kezdeni, melyből akár egy képtárgy vagy képfajta kimarad.

Mindenekelőtt ahhoz, hogy értelmes eredményekhez jussunk, érdemes elválasztanunk - legalábbis gondolatban - egymástól a képet és a "kép" szót, s észrevennünk, hogy a legtöbb megállapítás, amit a képpel kapcsolatosan olvashatunk, a kép szóra vonatkozik, s ez jelentős zavar forrása. Vegyük észre azt is, hogy

a különböző nyelvek vonatkozó kifejezéseinek összevetése révén fínomíthatjuk e különbségtétel lényegét, mintegy "kaphatunk képet" e szó használatáról; a magyar nyelvben pl. nem adható vissza az "image" - "picture" különbsége csak ugyanazon szótő segítségével, épp ezért pontosan kifejezhető a "Bild" - "Abbild".

Különösen tanulságos egyébként a japán nyelv tárgyunk szempontjából, ahol a képjelekből összeálló fogalmi jelentések "térképe" igen szemléletesen mutatja az összefüggéseket (pl. a "ga" és a "zo" egyaránt "kép", de az előbbi inkább a "picture", az utóbbi inkább az "image" értelemben. Ebből az "eizo" kép "általában" vagy tükröződés, de ezt használják pl. a videóművészekre is, az "eiga" filmet, mozit jelent, míg a "gazo" portré, de a mozgókép "képe" is. Ugyanakkor a "to ei" egyszerre árnyék és vetítés - amiből a "to" - "dobni", de használatos a vetítésre a "to sha" is, melyből a "sha" önmagában: lőni).

A nyelvhasználat bizonytalan fenti elkülönítésen túl is, mint a "látvány" és "kép" egymással felcserélhető alkalmazásai mutatják, ahol épp a kifejezések lényegét összemosó használatról van szó, hasonlóan a "képnyelv", "látásnyelv", "vizuális nyelv" összetételek következetlenségeihez. Mivel itt az új képfajták - új médiumok megértésére törekszünk, a nyelvi bizonytalanságok megerősítettek abban, hogy szükség van olyan, a gondolkodástörténetben szinte az "archetipikus" rétegekig érő visszatekintésre, mely mintegy a kép "eredetét" kutatva mutatja föl legalapvetőbb megjelenési formáit, lényegét.

Három olyan képjelenség létezik a természetben

- mondhatunk természeti kép-előzményt is - melyeket egyes új képfajtákkal közvetlenül kapcsolatba hozhatunk leképezendő és leképezett viszonyának ontológiai azonossága miatt. Ezek: a tükörkép, árnykép és nyom (lenyomat). Tulajdonképpen csak ez a három ilyen, közvetlenül tapasztalható jelenség van és más több nincs (belátható, hogy a délibáb, a gravitációs lencsék, a "szinkép", villám, fényjelenségek, stb. más szintű tárgyalást kívánnak, illetve az előzőekre vezethetők vissza). Úgy tűnik, hogy e három jelenség együttes tárgyalására az új médiumok vonatkozásában még nem került sor. Külön-külön nézve és a legkülönbélebb szempontokból, mint az érzékelépszichológia, mitológia, sőt tárgytörténet, elég alapos feldolgozásokra akadhatunk. Metaforikus előfordulásukat tekintve is rendkívül gazdag leletanyagra van esély, s ezt elemezve lényeges következtetésekhez juthatunk el. Valójában azonban itt nem az árnyékra, tükörképre, nyomra vonatkozó tapasztalatok és hiedelmek a legfontosabbak, hanem hogy ezen keresztül miként juthatunk a kép értelmezésének, keletkezésének lényegéhez, és talán létmódjának megértéséhez is. Ebből adódik, hogy a fenti jelenségekkel kapcsolatos hiedelmeknek csak bizonyos fajtáiról lesz alább szó.

Úgy gondoltam tehát, hogy érdemes egy olyan munkát készíteni, melyben e három természeti kép-jelenség együtt kerül tárgyalásra, s nem csupán metafora-szinten,

hanem említett közös tulajdonságuk miatt abból a célból, hogy a képtörténet egészét együtt láthassuk, benne az új képfajták XIX. sz. közepétől egyre szaporodó változatait is elhelyezve. A mából ismét visszatekinteni a kezdetekre az új szempontjából: jelen összefoglaló egyik újdonsága ez. Törekedtem persze arra is, hogy - bár tudatosan a kép mibenléte s az új képfajták felől tekintek e fenoménekre - lehetőleg minél több, metaforikus szempontból tipikus, illetve történetileg értelmezhető példa összegyűjtése által történjen meg a bemutatás. Minthogy a figyelemre érdemes példatár elég jelentős, ismert, s egyes következtetések levonására sem volt szükség, hanem csupán megtalálásukra (a három említett képjelenség közül például bármelyik kettő szerepelt már együtt, az általunk választott kontextushoz hasonló szemléletű elemzésben), feltehető, hogy egy összefoglaló csak azért nem készült el, mert mindeddig nem volt rá szükség. A jelenségekkel kapcsolatos bizonytalan konszenzus - hasonlóképpen a kép vonatkozásában említett nyelvi bizonytalanságokhoz - teljesen betöltötte funkcióját, s a "kézzel készült" - "nem kézzel készült" képek megkülönböztetése mintegy ezer éve félretett formulájának újbóli elővétele még a köznapi életben sem merült fel. Bár a XX. században, különösen annak második felétől egyre több figyelem terelődik a képek robbanásszerű növekedésére, az új képfajták radikális, az emberi

egzisztencia egészét átformáló jelenlétére, valójában csak a 80-as évekkel válhatott e probléma olyan lényegessé a tudományos megközelítés számára is, hogy tüneti leírásokon túl általánosabb kérdés megfogalmazására kísérletet lehessen tenni. A komputerképnél derült ki - mondhatnánk: ismét, csak más szinten -, hogy a kép közvetlen vonatkozásban áll természeti törvényekkel, adott esetben természettudományos tételekkel, s épp ezen tények miatt érdemes új módon feltenni a kérdést: mit jelent, hogy a képek a "természetben" is megtalálhatók, mi a képek és a tudomány, a képek és a művészet viszonya?

Használni fogjuk a kézzel - nem kézzel készített elkülönítést - utóbbi alkalmas indítás az "új képek" komputerig terjedő sorának vizsgálatára - s összekötjük a fenti kifejezések alkotta szakaszokat, érzékeltetve, hogy a képeket érdemes - s nem pusztán a klee-i értelemben - "természeti" létezőkként is felfogni, amennyiben egyáltalán meg kívánjuk érteni azokat.

Amikor képről beszélünk, leginkább emberi készítmény jut eszünkbe, hacsak fogalmi keveredés folytán nem magával a látvánnyal azonosítjuk a képet, úgy vélekedve, hogy ha "nézek", eleve "képet" látok. Érdemesebb pedig a nézést a látvánnyal szembesíteni, melyből kiragadhatók (melyben megláthatók) képek, s ez lé-

nyegében a megértéssel analóg folyamat, s gyakran mintegy ösztönzés is valóságos vagy képzeletbeli elkészítésükre (mi visz rá pl. egy embert, adott esetben - érdek nélkül -, hogy csináljon egy fényképet? Mikor teszi ezt, s mikor nem?) Nem képet látok tehát - pusztán láthatom, vagy megnézhetem az elkészült képeket is. A lehetőség a kép megragadására az ember "természettől fogva" adott tulajdonsága. Éppen azért és akkor állíthatom ezt, mikor felismerem: kép a természetben is keletkezhet. (Ez köszön vissza azon fel fogásokban is, melyek az emberi tudatot "reflektívnek" tekintve határozzák meg az emberi lényeket - holott a tudattal az ön-reflektív hozható legfőbb kapcsolatba.) Az ember, majd az ember készítette eszközök által alkotott képeket vessük össze elsődlegesen e természetes képekkel, s ne a "tudat" képeivel, vagy a látvánnyal, vagy a "külvilággal". Elsődlegesen tehát nem a kép - valóság viszony ("ábrázolt" - "ábrázolás") az érdekes számunkra, s mint ebből adódik: a leképzési mód is csak bizonyos megszorításokkal; inkább a kép - kép viszony, a képek közötti kapcsolatrendszer, a "természetes képeknek" a képek természetére nézve árulkodó jellegzetességei.

Talán az is gondolható itt, hogy meglehetősen egyszerű megadni azt a - kauzális vagy teleologikus - leírást, kifejtést, mely a közvetlenül természeti ős-

képekként tekintett jelenségektől a mai, társadalmasult "nagy testvéreikhez" vezet. Hogy nem erről van szó, ennek megmutatása előtt egy kis kitérőt kell tennünk.

Érdekes legalábbis, hogy például a régi írássok megfejtésénél (ékírás - Grotenfeld; hieroglifák - Champollion, lineáris B - M.Ventris) mindennek előtt az adott és megfejtés által hozzáférhetővé vált kultúra és kor tényeit hasznosítjuk, a "felfedezést" legfőljebb tudománytörténeti tényként kapcsolva (mint egy adatot a sok közül) a megfejtés korához, s nem szellemtörténeti értelemben (miért akkor vált megfejthetővé, milyen szinkronítást árul el más tudományok eredményeivel, miként változik nemcsak a régi, de az akkori "mához" vezető teljes kultúrákép, sőt az adott kor is az új tények ismeretében stb.) S ez ott válik az ígért módon meditációra érdemessé, amikor rádöbbenünk, hogy ez csak a "helyes" megfejtésekkel van így, csak ezeket kapcsoljuk mintegy kizárólagosan ahhoz a korhoz, melyre "vonatkozik", míg a hibás, téves vélekedések szinte kizárólagosan azon korszak képét színesítik, melyben megszülettek.

Az új képfajtaánál kétséggkívvül észrevehetjük a "kísérlet és tévedés" jól ismert pályáin haladó felfedezéstörténetet, azonban ez csak az adott találmány megszületésekor rendeződik valamiféle "értelmes" láncba,

azt az illúziót keltve, hogy a felsorakoztatott rész-
eredmények egymásutánja vezetett el egyszersak a
találmányhoz, mint "egészhez", végponthoz. Nem aka-
rom persze azt állítani, hogy Niépce vagy Talbot fel-
fedezésében több szerepe volt mondjuk a kortárs
Champollionnak, mint a camera obscura egyik első le-
írójaként számontartott G.B. Portának. Azt viszont
igen, hogy a történeti szinkronitás aránytalanul hát-
térbe szorul a diakron leírások mögött, s ez torzítások-
hoz vezet. Így szinte alig kerül sor azon gondolati
előképek számbavételére, melyek állandó és - a történe-
ti megőrződés természetéből adódóan - egyformán fontos
fogódzót nyújtottak a felfedezők mindenkori jelené-
ben, akik az adott problémát általában e szinten s nem
a sok esetben még általuk nem is ismert elődök mun-
kájának alapul vételénél kezdték.

Az általunk vizsgált jelenségek annyiban prob-
lémát okoznak mind a kutatónak, mind a kutatások ered-
ményét feldolgozni kívánó olvasónak, hogy tárgyi emlék
kevéssé köthető hozzájuk: gondoljunk pl. egy "régi
árnyék" leletre. A tükörkép, az árny, vagy a nyom, nem
maradandóságával tűnik ki: előnyük viszont, hogy ma is épp-
úgy megtapasztalhatók, mint a föld- és ember-történet
más szakaszain. Épp e megtapasztalás (felfogás, meg-
értés) minőségi jellemzői képesek a látás-, tudat-, kép-
történetre vonatkozó adatokat szolgáltatni. S ha mégis

találunk valamiféle tárgyasult nyomot, az annál jelentősegteljesebb. (Fel szeretném itt hívni a figyelmet arra is, hogy a megfigyelés, megtapasztalás szakakat szinte olyan kritikával és fenntartásokkal kellene kezelni e - mégiscsak történeti - értekezésben, mint azt Heisenberg "Koppenhágai értelmezés" címen ismert írása teszi a kvantumelméleti problémákról szólva: "Pillanatnyilag nyitott kérdésnek hagyjuk, hogy ez a figyelmeztetés arra a módra vonatkozik, hogy miként kell az atomfolyamatokról beszélni, vagy magukra a folyamatokra: hogy ismeretelméletről vagy ontológiáról van szó".)

A képek története éppúgy megmutatható, ahogy a látásé (tanulásé) és a gondolkodásé - nyilvánvaló, hogy e történetről való beszéd kapcsolatos, de nem azonos a konkrét képekről való beszéddel. A képek fejlődésének története képfajták közti viszonyként értelmes összetétel, mely árulkodó a látástörténet vonatkozásában éppúgy, mint a gondolkodás vagy fogalomtörténetre nézve, sőt visszahat a művészettörténet tényeire, mely nem kizárólag a műalkotások egymás mellett álló világai közötti utazást jelenti. A visszahatás főként ott mutatkozik, ahol a legnagyobb a hiány a fogalomkészlet és szempontrendszer tekintetében, tehát az új médiumoknál.

Minthogy fejlődésről volt szó, ennek nyilván

vannak fázisai, és képfajtákról, melyek között bizonyára van kapcsolat: különbségek, hasonlóságok vagy akár hierarchia, ezeket két példával érdemes itt jelezni. A komputerképnél - ahogy jelen állapotában látszik - a "kézzel" és "nem kézzel" készített képek közti különbségtétel ismét elveszti a jelentőségét, vagyis teljes egészében szétfoszlik a képek "tényszerű", "dokumentatív" hitelességéhez kapcsolt illúzió. Ugyanakkor a komputerkép az első olyan képfajta, melyről egyértelmű, pontos leírás adható, s amely elég "egzakt" ahhoz, hogy tudományos célra használható legyen, hiszen minden képeleme, képpontja pontosan meghatározható, ellenőrizhető és változtatható, egyúttal korábban nem képi természetűnek tekintett diszciplinák és összefüggések képileg megjeleníthetők, (Káosz-kutatás, fraktálgeometria stb.)

S nem utolsósorban a képek kutatásának első adekvát eszközévé válhat, lévén olyan meta-rendszer a képtörténet egészéhez képest, mint a fotografikus reprodukció volt a korábbi reprotéchnikák vonatkozásában. Képnek egyébként csak bizonyos megszorítással tekinthető: pontosabb úgy beszélni róla, mint amit mi képként érzékelünk, de több dimenziót tudva mögötte. Nem kis mértékben épp e szakasz-lezárás teszi lehetővé, hogy világosan lássuk, mi lehet a kép lételméleti helye, s adja aktualitását és szükségességét jelen kuta-

tásnak.

A különböző képfajták közötti kapcsolat megértéséhez vegyük a kép - írás analógiát, szemben a kép - nyelv rokonítással. Az írás lényegében egyfajta fordítás: a hang-világ (gondoljunk ennek a különböző nyelvektől függő változataira) és a fogalmi szféra közötti egyezményes transzformátor, ahogy a kép is hasonló helyen áll a külvilág (látvány-világ) s az emberi tudat (gondolkodás, képzetek, stb.) határán. Ahogy az írásnál, itt sem csak egyirányú az átjárás, s lényegében ezen átjárásnak a nyomaiként keletkezik. Felfoghatjuk - a könnyebbség kedvéért - az írást, mint lineáris, vagyis vonal-szerű, de síkban kiteljesedő haladványt, míg a kép már a síkra alapozott s térben és/vagy időben bomlik ki, valósul meg.

Ha így tekintve bizonyos szabályszerűségeket kezdünk keresni, észrevehetjük, hogy - bár nem kialakult, s véglegesen nem is kialakítható lejegyzési módokról van szó - az egyes képfajták elkülöníthetők.

A "festészeti" és az elektronikus (videó) - képet másfajta tulajdonságok jellemzik, s ez felfogható másfajta lejegyzési szabálynak, még ha a mögötte lévő "nyelvet" nem is tudjuk megnevezni. Ez persze nem szigorú szabály, mert, bár az ecset nem válhat katódsugár-csővé, e hasonlítást megfordítva, hasonlatként világosabban láthatjuk mindkét képfajtát s a létrejöttüket vezérlő tevékenységeket. (Ahogy bizonyos

betűkhöz szín-érzetet kapcsolva nem festészethez, de mindenesetre szóképekhez jutunk, amelyből a kétféle kép határa válik ki, hiszen a "kék í"-t nem szükséges késsel nyomtatni.)

Az út a képek különböző fajtáinak felismerése és a képfajták közötti viszony, a kép elemzése kép által: ahogy a nyelvelmélet a nyelv közegében zajlik, a képelmélethez sem lenne hiba képeket használni. Rendszerezésük, megmutatásuk tudomány és művészet határán az a korszerű és szükséges első lépés, melynek irányára teszek az alábbiakban javaslatot.

A "TERMÉSZET CERUZÁJA", A "KAMERA MINT TÖLTŐTOLL", ÉS
A VIDEÓ-ECSET

A fenti három szókapcsolat alkalmas kiindulást nyújt ahhoz, hogy érzékletesen mutassuk be az alábbiakban tárgyalandó alapproblémát: az "új képfajták" kultúrtörténeti összefüggésbe ágyazott elemzését, viszonyát a "korábbi" képekhez.

Az első kép - "The Pencil of Nature" - William Henry Fox Talbottól (1800-77) származik: 1844-ben kiadott könyvének címe, mely először ad közre "eredeti" fényképeket sokszorosított fotóalbum formájában. A "Természet ceruzája" bevezető megjegyzéseiben leírja azt az érzést, ahogyan "rátalált" a fényképezésre, mint lehetőségre.¹⁾ Érdekessége egyrészt, hogy a találmány megszületéséhez és elterjedéséhez viszonylag közeli az időpont, s hogy a fotó egyik feltalálója írja le az új gondolat megszületésének ritka pillanatait; másrészt pedig hogy foglalkozik a jelenség általában vett megértésének kérdésével, tehát mintegy "külső szemmel" nézve elemzi azt.

A cím második része Alexandre Astruc nevezetes írásából származik - Naissance d'une nouvelle avant-garde: la Caméra Stylo (Egy új avant-garde születése: a kamera mint töltőtoll)²⁾ - mely 1948-ban, jóval a film feltalálását követően íródott, s - bár nem előzmény

nélküli gondolatokat tartalmaz -, jelentős karriert futott be. Sokan hivatkoznak rá, még inkább a címbe-
li hasonlatra, gyakran név nélkül, talán annak ere-
detét sem ismerve - filmkészítők éppúgy, mint kriti-
kusok - elméletírók.³⁾

A cím harmadik - némileg egyszerűsítve hasz-
nált - eleme Nam June Paiknak arra a megjegyzésére
utal, hogy a "katódsugárcsövet mint ecsetet" kívánja
használni.⁴⁾ Paik mint művész szintén foglalkozik
a médium elméletével, írással is, ahogy Talbot, a
feltalálótudós, aki fényképész, valamint Astruc, a
filmkészítő és filmről író.

Amit Talbot ír: a "természet ceruzája", abban
egy sajátos stílusra ismerhetünk mind a Buffon-féle,
mind az eredeti, görög íróvessző értelemben. Ez
az eszköz a rajz, írás, vázlagszerű feljegyzések al-
kalmával használatos (ilyen jegyzeteket pl. Leonardo
is készített "megfigyelve a természetet" - de nem ke-
verendő a "természetben" készített "természet utáni"
képekkel: Barbizon vagy impresszionizmus). A birtok-
viszony alapján eszünkbe juthatnak a "természet al-
kotó erejéről vallott közhelyek⁵⁾ éppúgy, mint termé-
szeti tünetmények, jelenségek, jelek is.

Különböztessünk meg kétféle "utánzást": 1) mi-
kor - (ahogy Ovidius írja) -, mintegy a "természet
utánozza a művészetet" vagy más formában jóval később

Fülep Lajos⁶⁾ fordítja meg a mimezis-hierarchiát, 2) mikor természeti jelenségek "észrevételével", mintegy "véletlenszerűen" jutunk képhez, vagy a természeti és művészeti forma egymással helyettesíthetőnek tűnik. (A "felhőbe látott kép" vagy Poussin Orionja Gombrichnál, a leonardói "fálnézés", másfelől a "szép rög" vagy "tojás" Sedlmayrnél).⁷⁾ Ez utóbbi esetben külön értelmezést kívánna a véletlen fogalma és jelensége, mely helyett most meg kell elégednünk egy utalással Pauer Gyula "TERMÉSZETES (ŐS) FOTÓ EFFEKT" című munkájára.⁸⁾

Fentiek mellett szintén különbséget kell tennünk azon művészet/természet viszony között, mikor a művészet "utánozza a természetet" és mikor a mű (az írás, a művészet) "éppúgy, mint a természet", a "maga életét éli".⁹⁾

Miközben egy pillanatig sem felejtjük el, hogy arról még nem esett szó, maga Talbot hogyan fejti ki metaforáját, két - a fotótörténetben és elméletben - híres szöveget vegyünk az eddigiekhez:

Baudelaire írja (1859): "E gyászos napokban egy új ipar született, amely jócskán hozzájárult ahhoz, hogy az ostobaság megerősödjék hitében, és a francia szellemből végképp kipusztuljon az a kevés isteni is, ami még megmaradt benne. Nagyon is érthető, hogy ez a bálványimádó tömeg arra az ideálra várt, a-

mely méltó hozzá és megfelel a természetének. Ami a festészetet és szobrászatot illeti, kivált Franciaországban ... ma így hangzik a jóltájékozottak credója: "Hiszek a természetben és csakis a természetben hiszek (jó okuk van rá). Hiszem, hogy a művészet a természet pontos visszaadása, és nem is lehet más (egy félénk, szakadár szekta úgy véli, hogy a természet visszataszító tárgyait, mint például az éjjeliedényt és a csontvázat mellőzni kellene). Az az ipar tehát a tökéletes művészet, amelynek terméke azonos a természettel."

Egy bosszúálló isten meghallgatta a sokaság imáját. Daguerre lett a messiásuk. A tömeg erre azt mondta: "Minthogy a fotográfia teljes mértékben garantálja a hőn óhajtott pontosságot (azt hiszik a szerencsétlenek!), a fotográfia a művészet."¹⁰⁾

A másik írás, melyet Wolfgang Kemp a "leghíresebb" és "leggyakrabban idézett" szövegnek nevez a korai fotográfiát illetően, egy furcsa "hamisítvány", (eredetileg 1841-re datálva és a fotográfus Karl Dauthendeynek tulajdonítva, mégpedig fia, a költő és festő Max Dauthendey által.) A forrás, ahol megjelent, az apa 1912-es életrajza (melyet a fia írt), ahonnan pedig elterjedt, Walter Benjamin A fényképezés rövid története című írása (1931).¹¹⁾

A szöveg címe "Az ördög művészete",¹²⁾ s a fenti

adatok fényében lehetetlen egy ironikus logika világos szerkesztő-munkáját fel nem fedezni benne. A Benjamin által átvett rész mutatja, milyen "jól jött" a kutatás számára egy ilyen írás: mivel nem volt, "ki kellett találni" ahhoz, hogy a fotográfia felfedezésével kapcsolatos "ellenreakciókat" egyszerre a "metafizika" és az "ostobaság" síkján érzékeltesse. E vonatkozása rokon Baudelaire írásával: a "bosszúálló isten" helyén itt az ördög található, s ez végül is Dauthendeynél jelzője annak, ami "nincs". - A szöveg szerint ugyanis mivel az ember Isten képére teremtetett, Istent viszont nem láthatja, így az ember képét se lehet "csak úgy" valamiféle gépezettel "levenni" - ez az állítás maga istenkáromlás (v.ö. még Baudelaire-nél a "bálványimádó tömeg" szavakkal).

Most már világosan láthatjuk, mi a "botrányos" és "zavarkeltő" a fényképezésben, milyen következményekkel jár az a tény, hogy "a természet önmagát rajzolja (vagy nyomtatja) le". ("They are impressed by Nature's hand" -¹³) ezen a helyen a kép a "természet kezével" is gazdagodik). Talbot könyve tartalmaz egy figyelmeztetést az olvasóhoz: "The plates of the present work are impressed by the agency of Light alone, without any aid whatever from the artist's pencil. They are the sun-pictures themselves and not, as some persons have imagined, engravings in

imitation."¹⁴⁾ Ez a megjegyzés a képek sokszorosítására (negatívról, a napfény segítségével megvilágított pozitívok) utal: nem érdektelen észrevenni, hogy Talbot, aki a camera obscura képének rögzítésére törekedett, a sokszorosítás alapjául szolgáló pozitív-negatív eljárást "fedezte fel", míg Niepce és Daguerre, akik inkább a sokszorosítás felől közeltek a problémához, az "egyedi" képet.¹⁵⁾

"Természet" és "kép" kapcsolatában a kulcsszó itt tehát egyfajta automatizmus: Niepce is a görög αὐτή (auté) kifejezést használta a φύσις (phýsis, természet) mellett legtöbbször, mikor nevet keresett az eljárásnak.¹⁶⁾ Nyilvánvaló, hogy a névkeresésben egyfajta "szakszókincs" hiánya éppúgy szerepet játszott, mint az a törekvés, hogy a lehető legtömörebben "mondják meg" a név által a lényegét (a későbbi metaforákból is érdekes az "emlékező tükör" vagy a "tükörkép hű árnyéka").¹⁷⁾

Az "automatikus", "önmagától létrejövő" - "önmagában" nem új. Egy Leonardo-idézettel illusztrálva ezt: "... a festőnek ... mindig meg kell értenie a szobrászatot, azaz a plasztikus természeti jelenséget, amely önmaga által létrehozza a fény-árnyékot és a rövidülést".⁽¹⁸⁾; Hasonlóképp jellemzője ez árnyképnek, nyomnak, tükörképnek (délibábnak) vagy a keresztény kultuszképek egy csoportjának is, melyek alapján

az is kimutatható, hogy az "önmagától önmagát önmagán kívül" képzelete sem új. A nehézség - melynek vizsgálata gyakorlatilag máig a fotó-elmélet lényege - hogy mi alapján járunk el, amikor kritikátlanul azonosítjuk a "természetet" (valóságot, világot), s a létrejött képet és hogy ennek az azonosításnak mi a következménye. Már Baudelairenél jól nyomon követhetők a csúsztatások mindaddig, míg egy új elemet, a művészetet nem csempé-
szi a dolgok közé, s lényegében mindig azon múlnak, hogy az embert magát a "természeten belül" vagy "kívül" helyezzük-e.

Attól függően, hogy a test-szellem-lélek hármasság, az anyag-tudat kettősség vagy a létező, mint organikus egység alapján gondoljuk el a világot (természetesen mindegyiknél többféle változattal és kombinációkkal számolunk) más-más problémákkal állunk szemben, s másféle metaforákat kényszerülünk használni.

Vizsgáljuk meg most azt az állapotot, ami kiolvasható Talbot felfedezés körülményeiről adott leírásából. Előzményként ehhez az állapothoz Ludwig Tieck-től idézünk, mégpedig oly módon, ahogy Lützeler használja e leírásokat - az "absztrakt" művészet forrásait, keresve,¹⁹⁾ ami nem azt jelenti, hogy interpretációja elfogadható.

"Tieck felvázolja a "természet képeit", amelyekben a tárggyal bíró motívum eltűnik, körülbelül úgy, a-

hogyan ezt egy alkonyati felhős égbolt megpillantásakor látjuk: "Lelkemnek örvendeznie és gyönyörködnie kell ezekben az összefüggés nélküli élénk színekben, ezekben az arannyal kirakott levegő-képekben; szívesen elhagynám a cselekvést, a szenvedélyt, a kompozíciót és minden egyebet ... Bárcsak be tudnátok zárni a festészetetekbe azt a csodálatos muzsikát, amelyet ma az égbolt költ! De nektek nincsenek színeitek, és, sajnós a ti művészetetek egyik feltétele az, hogy mindennek köznapi jelentése legyen."²⁰⁾ (...)

"Tieck egy alkalommal, holdfényes este, felkeres egy vaskohót; ekkor ismét egy absztrakt képet lát meg a természetben. Már csak ennyit jegyez fel: tűz, izzó ércdarabok, a munkások árnyéka, fekete sziklák. Egy nagyszerű festmény nőhetne ki ezekből a fény-árnyék-mozgásokból, "és az mégsem lenne több, mint a színek művészi, csaknem enyelgő játéka. És mégis cselekvés, eszme és tökély."²¹⁾

Most pedig Talbot leírása: "Brief Historical Sketch of the Invention of the Art"²²⁾

"...One of the first days of the month of October 1833, I was amusing myself on the lovely shores of the Lake of Como, taking sketches with Wollaston's Camera Lucida, or rather I should say, attempting to take them: but with the smallest possible amount of success. For when the eye was removed from the prism

- in which all looked beautiful - I found that the faithless pencil had only left traces on the paper melancholy to behold.

After various fruitless attempts, I laid aside the instrument and came to the conclusion, that its use required a previous knowledge of drawing, which unfortunately I did not possess.

I then thought of trying again a method which I had tried many years before. This method was, to take a Camera Obscura, and to throw the image of the objects on a piece of transparent tracing paper laid on a pane of glass in the focus of the instrument. On this paper the objects are distinctly seen, and can be traced on it with a pencil with some degree of accuracy, though not without much time and trouble.

I had tried this simple method during former visits to Italy in 1823 and 1824, but found it in practice somewhat difficult to manage, because the pressure of the hand and pencil upon the paper tends to shake and displace the instrument (insecurely fixed, in all probability, while taking a hasty sketch by a roadside, or out of an inn window); and if the instrument is once deranged, it is most difficult to get back again, so as to point truly in its former direction.

Besides which, there is another objection, namely, that it baffles the skill and patience of the amateur to trace all the minute details visible on the paper; so that, in fact, he carries away with him little beyond a mere souvenir of the scene - which, however, certainly has its value when looked back to, in long after years.

Such, then, was the method which I proposed to try again, and to endeavour, as before, to trace with my pencil the outlines of the scenery depicted on the paper. And this led me to reflect on the inimitable beauty of the pictures of nature's painting, which the glass lens of the Camera throws upon the paper in its focus - fairy pictures, creations of a moment, and destined as rapidly to fade away.

It was during these thoughts that the idea occurred to me... how charming it would be if it were possible to cause these natural images to imprint themselves durably, and remain fixed upon the paper!"

Hasonló helyzetben adott hasonló reakciók leírásáról van szó mindkét idézett szövegnél, mégis teljesen eltérő a jelentés és az eredmény: valamely "külső" látvány-élmény keltette állapot "megmaradóvá" változtatása: megragadás ("megfogás", "megrögzítés") iránti vágy - melyben lelkesültség és melancholia váltakozik - s mely két, eredetileg nem kép-készítőt a képek feletti meditációra sarkall. Tieck szerint nagyszerű festmény "nőhetne ki" az általa érzékeltek lényegéből, ha erre a festők képesek volnának - és egyúttal egy leírás keletkezik. Talbotnál a "gyönyörű látvány" és a "tündéri kép" ütközik ugyanazzal: a siralmas rajzzal, mely három felismerést eredményez. Egyrészt, hogy eszközei használatához kell tudni rajzolni, minden ellenkező hiresztelés ellenére, s még így is türelmet

igényel, lassú és nem "tökéletes" élményt adó kép készül, másrészt, hogy az eszközök ezen túl is nehézkesek, tökéletlenek (arra a célra legalábbis, amire ő kívánta használni). Harmadsorban pedig, és mintegy összegzésként: ha sem ő, sem az eszköz nem megfelelő, hátha maguk a képek, s a "természet" el tudná intézni a dolgot. Ezen összevetés révén a "művész" és a "tudós" sematikus képét könnyen megragadhatnánk, fontosabb azonban észrevenni azt a majdnem fél évszázadot, ami a két szöveg keletkezési idejével reprezentált két kort - az "árnyékrajzok", és a fotográfia korát - egymástól elválasztja. Tieck meditációja inkább "befelé" irányuló "látás", a belső élmény megragadása, és az e fölötti öröm, mely könnyen kicsapódhat egy - szavakba is öntött - vágyban. Talbot öröme rövid életű, s csak hosszadalmas munkával tudja visszaszerezni: Nem az élmény, hanem a vizsgálódás és az ezek nyomán szerzett tapasztalatok (megfigyelésnek álcázott kudarc-sorozat), s a már-már a "mulandóság" gondolatáig kalandozó, kezdődő kétségbeesés mintegy "revelációt" eredményez; s ekkor már, lényegében "az a kép" - a kiinduló helyzet - nem is fontos. Mintegy a "feltalálás" mellékkörülményévé, rekvizitumává, "eréklyéjévé" válik a Como-i tó, a prizma, a camera obscura, s a néhány szomorú vonal-nyom.

A leírások alapján legalábbis megalkotható ez az

interpretáció. Tieck a "levegő-képek" láttán legszívesebben "elhagyná a cselekvést" - ami alatt természetesen itt a "sztori" értendő a képben, s ennyiben Lützelernek igaza van: ez "absztrakció" - míg Talbot a - másfajta - levegő-fény-képek láttán cslekedni kezd, nem bízva a dolgot a művészekre. A látvány és képkészítés számára már nem magától értetődően a "művészet kiváltsága" (nem is jut eszébe, hogy művésznek tartsa magát).²³⁾

Milyen állapotnak tekintsük tehát a Talbot által leírtat? Melyben - saját bevallása szerint is - "szórakozni" kívánt az eszköz segítségével való rajzolgatással, mintegy önmaga és a látvány-világ, a "külvilág" közé helyezve egy-egy berendezést és még csak meg sem kísérelve a közvetlen élmény-szerzést, a "belső" kép előhívásának (átélésének) élményét? Úgy gondolom, nem tévedés ezt a képnélküliség, még inkább a "kép keresése" állapotának hívni, mely nyomán - e latens, lappangó állapot "előhívásaként" - "valódi" kép keletkezik. E kicsit "mesebeli" állapotban - a camera obscura képét "fairy pictures"-nek nevezi Talbot, amely emlékeztet a "Fairy tales"-re - az ember "egyszer csak" képet talál. A feltalálásokhoz egyébként a XIX. században igen sok "véletlen"-anekdota fűződik, a fényképezéséhez különösen.²⁴⁾ Mintha szándékosan szolgáltatnának anyagot egy későbbi - Freud

nyomán konstruálható - kultúrtörténet megírásához. E szempontból is érdemes átgondolni a fenti "Leipziger Stadtanzeiger" - "hamisítást" vagy mesét, mely egyébként Popper Leó "félreértés-elméletről" írott néhány sorával "kortárs".²⁵⁾

A fotográfia, mint a "valóságba látott kép" és mint "látvány-helyettesítő" válik azzá a hártya-szerű vagy emulziószerű réteggé, melyen át - szinte a hajszálcsövesség törvényei szerint - "ember" és "világ" közti információcsere, "kommunikáció", közlekedés zajlik, s mely hol inkább "ide", hol "oda" tapadva zavarja és segíti az érzékelő-megismerő folyamatot. Nézzük most Astruc írását:

"... a film egyszerűen azon van, hogy olyan kifejezési eszköz legyen, mint amilyen korábban minden más művészet, különösen a festészet és a regény volt. Miután először vásári attrakció, bulvárszínházhoz hasonló szórakozás, vagy olyan eszköz volt, mely egy kor képeit konzerválja, lassanként nyelvvé vált.

Nyelvvé, azaz olyan formává, melyben és melynek segítségével egy művész kifejezheti a gondolatait, bármilyen absztraktak is legyenek azok, vagy olyan pontosan megfogalmazhatja a problémáit, ahogy ma az esszében vagy a regényben történik. Ezért nevezem a filmnek azt az új korszakát a töltőtoll-kamera korszakának. Ennek a képnek pontos értelme van. Ez azt je-

lenti, hogy a film lassanként megszabadul a vizualitás zsarnoksága alól ...

Nadeau mondta egy cikkében, a "Combat"-ban: "Ha Descartes ma élne, regényeket írna". Elnézést kérek Nadeau-tól, de ma már Descartes filmmel és egy 16 mm-es kamerával zárkózna be a szobájába és filmként írná meg az "Értekezés a módszerről" c. művét ...

... azt mondjuk, hogy a film eljutott oda, hogy egy olyan formát találjon, melyben olyan szigorú nyelv-vé válik, hogy a gondolat közvetlenül ráíródik a film-szalagra, anélkül, hogy kitérőt kéne tenni a lompos kép-asszociáció segítségével, melyek a némafilmben elragadóak voltak...

A gondolat kifejezése a film alapproblémája. Ennek a nyelvnek a megalkotása foglalkoztat Ejzenstejn óta minden teoretikust és minden filmalkotót ...

... jól tudom, hogy az "avantgarde" fogalom az első világháború utáni korszak szürrealista és absztrakt filmjeire emlékeztet. De ez az avantgarde ma már egy "arrieregarde". Az meg akarta hódítani a film saját területét; mi ezzel szemben ki akarjuk azt terjeszteni és a létező legátfogóbb és legátlátszóbb nyelvet akarjuk belőle létrehozni."²⁶⁾

E rövid szemelvényből is látszik, hogy Astruc hatása nem feltétlen gondolati következetességéből fakad.²⁷⁾ Függetlenül ettől, több megállapítása helytálló, s

egészében alkalmas a gondolatok és képek "vándorlásának", előzményeinek megmutatására. Nem szabad persze megfeledkezni arról sem, hogy ezen írás közvetlen "technológiai" közege, indítéka a "beszélő film" (talkie, hangos film) egyeduralkodóvá válása, valamint a kisméretű, 16 mm-es kamerák megjelenése. Utóbbiak hatása valóban a "töltőtoll" könnyedségét idézte, míg az előbbi újdonságát talán hasonlíthatnánk Cicero "szónaklattanához", ²⁸⁾ minthogy a hangsúly a kifejtés módja és az elbeszélés mikéntje felé tolódott el, a lényegi sajátosságok kutatása helyett. Az írásban hasonlóan a fényképnél látott "természet, amely önmagát rajzolja le" képhez, szerepel az, hogy "a gondolat közvetlenül ráíródik a filmszalagra". Ez azonban itt cél, melynek az elérése a "szigorú nyelvvé" vált film révén történhet, s ennek kialakításában fontos az alkotó szerepe.

A film-nyelv kapcsolat előtörténete és - leggyakrabban többször félrevezető - értelmezései teljes súlyukban két rendkívül szövevényes és az e századi művésztörténet által igen sokat tárgyalt, gyakran egymással is keveredő hagyomány-lánc kimutatása nyomán válnak érzékelhetővé. Szükséges emellett legalább röviden utalni a kép értelmezésének s rendszerezésének változására.

Az egyiket - igen leegyszerűsítve - a "nyelv" és a "külvilág" viszonyának, egymásra-vonatkoztatásának változásaiban vehetjük észre, kezdve azzal a problémával,

mely Platon Kratüloszában is szerepel, hogy a “nyelv nem a természet műve-e?”²⁹⁾. Hogy a látható világ, a természet nem valamiféle egységes “írás”,³⁰⁾ jelrendszer-e (titkos vagy megfejthető); olyan “Isten kezével írott könyv”³¹⁾, melynek lényegi értelme van. A hasonlat Galileinél is tettenérhető - “a természet nyitott könyve”³²⁾ - bár ezen, a “szavak szellemi jelentéseit”³³⁾ már eltüntető átválttatás a középkori, s általában Augustinusra vagy Plutarkhoszra visszavezetett ³⁴⁾ rendszer szétfoslásával egyidejű. Nyomai ugyan máig érnek, mint indító feltevésünk is mutatja: a manierizmustól a futurizmuson keresztül a szürrealizmusig;³⁵⁾ Comeniustól - Berkeley és Locke rendszerén át - Baudelaireig vagy akár Balázs Béláig és George Kepesig.³⁶⁾ Kései utóhatásként ide köthetjük a “mesterséges nyelvek” létrehozásának divatját, valamint igen áttételesen a “komputernyelvek” jelenségét.

A másik szál szempontunkból a kép és “tudás” viszonyának változásaira egyszerűsíthető, s a jelkép, “tudáskép” (mint írásforma és mint a “fogalmi” képpé változtatásának vágya), a szimbolikus képek és allegória-hagyomány³⁷⁾ - egyáltalán nem egységes - formáiban lelhető fel. Ez egyfelől a képi ábrázolások és típusok vándorlása, részben mint “kerettémák”,³⁸⁾ részben mint az “istenek képeinek” bővülő (és profanizálódó) köre, attributumainak változása,³⁹⁾ melyből a reneszansz és barokk ikonográfia

merít. (Sajátos, és a fent elkülönített nyelv - látható világ kapcsolattal is érintkező külön irány a "szövegeken", leírásokon alapuló képalkotási mód: a mítoszok, ill. bibliai helyek mellett az "ekphraszisznak" nevezett hagyomány - sokszor nem létező "képeket" leíró késő-antik műforma vagy gyakorlat - nyomán születő képek.) Másfelől Horapollo nevezetes Hieroglyphica-ja - tágabban: az egyiptomi írás és kultúra értelmezéseinek változása - nyomán különíthetünk el (persze csak hipotetikusán) egy jelentéscsoportot. Ez a "titkos tudás" alapján⁴⁰⁾ való kép-írás értelmezés - melyhez az alkimista hagyomány, hermetikus iratok és a gnoszticizmus nehezen szétválasztható rejtett tartalékai is értendők - már Plotinosznál is a hieroglifákhoz kötődik, mint mintához (Grabar után idézem):⁴¹⁾ "Az istenek és az üdvözültek bölcsességét nem tézisekkel, hanem szép képekkel lehet kifejezni. (Enneadész 5.8.5) Ezt értették meg az egyiptomiak, akik nem hangokat és mondásokat alkotó betűkkel írtak, hanem jelekkel, amelyek mindegyike egy tudás, egy bölcsesség, egyetlen mozdulattal megragadott valóságos dolog, nem pedig okfejtés vagy megfontolás." (5.8.6.)

A Hieroglyphica felfedezése 1419-ben, első kiadása 1505-ben (majd fordításai, mint Pirckheimeré 1512-ben,⁴²⁾ Itálián kívül) úgy a reneszansz mint a manierizmus⁴³⁾ illetve, másként a XVI-XVII. századi kép-

alkotás, és ennek jellemző formája, az emblémaművészet⁴⁴⁾ szempontjából lényeges. Ez a divat ösztönözte a hieroglifák megfejtésére irányuló kísérleteket - mint pl. Athanasius Kircheré - melyek nyilvánvalóan nem lehettek "sikeresek" (a szó mai értelmében) mindaddig, míg "képnek", reveláció-szerű tudást fedő ábráknak tekintik, vagyis nem egy írást rejtő jelrendszernek, mely konvencionális jelek egymásutánja.⁴⁵⁾

A hieroglif írás megfejtése a fotográfia felfedezésével párhuzamos (Champollion, 1822), s Talbot találmánya - aki maga egyébként igen érdeklődött az egyiptológia iránt is - rövidesen mint e diszciplína számára is alkalmas eszköz jelenik meg⁴⁶⁾ a pontos "rajzolat" és sokszorosíthatóság miatt.

A fenti két hagyomány századunkbeli keveredésére (utóélet, mint tudattal összeolvasztás) jó példa a "Természet rejtett arca" (Kállai) mint "nonfiguratív" képek és makro/mikroszkopikus felvételek kvázi-hieroglifa-szerű összehasonlítása, egymásra-vonatkoztatása, s - együttesen - mint a "természet nyitott könyvében" található "titkosírás" felfejtésének képe. (Legutóbb az 1986-os velencei biennálé egyik kiállításán is újjáéledt a világ ezen elszomorító "rövidrezárása")⁴⁷⁾

Még egy lényeges történeti előzményre kell itt legalább vázlatosan és jelzésszerűen utalni: arra, mit jelentett a kép és hogyan rendszerezték az ezzel kap-

csolatos fogalmakat s milyen képhierarchiát állítottak föl a keresztény középkorban. Kétségtelen, hogy ez így túl általános behatárolás, és az is, hogy külön elemzés tárgya lehetne a "régi" és "újabb" képfajták viszonyának elemzése s ezáltal a képfelfogás változásainak megmutatása. Most csak a probléma felszínének érzékeltetésére vállalkozhatunk egy újabban kiadott forrásgyűjteményből választott szemelvények⁴⁸⁾ és jegyzetanyag alapján.

Ióannész Damaszkénosz képfajtákat rendszerbe foglaló írásában "Mi a kép" alcím alatt olvasható:
"A kép tehát hasonmás, példázata és másolata valaminek, s visszatükrözi azt, akit ábrázol. De semmiképp sem hasonló mindenben a kép az eredetihez, vagyis ahhoz, akit ábrázol. Mert más a kép és más az ábrázolt személy, s mindenképp meglátszik rajtuk a különbség, noha nem más-más ez és amaz. Példának okáért a képmás, bár az ember külső jellegét kifejezi, szellemi képességeit mégsem tükrözi vissza, mert se nem él, se nem gondolkodik, se nem beszél, se nem érez, sem tagjait nem mozgatja. Sőt még az apa természetes képmása, a fiú is különbözik valamicskét. Hiszen ő a fiú és nem az apa." (Talán külön figyelmeztetés nélkül is észrevehető, hogy itt a "természetes képmás" egy, számunkra az eddigiekhez képest újfajta használatáról van szó, ugyanígy a kép-képmás szóhasználat különbsége, amivel az alábbiakban is

találkozunk.)

Augustinus: "Azt szokták kérdezni, mi a különbség a hasonmás (similitudo, hasonlatosság) és a képmás (imago, kép) között. Ez persze nem is volna fontos, ha valaki nem ezzel a két szóval nevezné meg időnként ugyanazt a dolgot, vagy ha hasonmást mondana, amikor például létrejön egy szobor vagy kép, mely emberi arcot ábrázol, de nem egy meghatározott egyénnek az arcvonásait. Ez utóbbi fajtát a festők vagy szobrászok úgy alkotják, hogy jól megszemlélik azokat, akiket lefestenek vagy kifaragnak. Kétségtelenül ezt nevezzük képmásnak; így meghatározás szerint minden képmás egyben hasonmás is, de nem minden hasonmás képmás is. Eszerint, ha az ikrek hasonlítanak egymáshoz, akkor az egyik a másik hasonmásának nevezhető, de nem a képmásának. Ha viszont egy fiú hasonlít az apához, akkor helyesen képmásnak is mondhatjuk, azzal a megszorítással, hogy az apa az őskép (prototypus), amelyről ama képmás is keletkezett. Egyes képmások lényegükben azonosak az ősképpel, mint a fiú, mások nem azonosak, mint a kép (pictura). Ezért van az, ami így van írva a Geneziszben: "Isten az embert Isten képére teremtette (v.ö. 1.Móz. 1.27.) nyilvánvalóan úgy értendő, hogy a teremtett képmás nem azonos lényegű vele."

Az ősképről - újabb időbeli ugrással - Eriugena: "Az ősök - a görögök ideáknak, azaz örök alakoknak

vagy formáknak és változhatatlan létokoknak hívják őket - tehát azok, amelyek szerint és amelyekben a látható és a láthatatlan világ megformálódik és irányíttatik.

Ezzel érdemelték ki, hogy a görög bölcsek prototypon-oknak, azaz ősképeknek nevezzék őket..."

Bonaventura két meghatározása: "Képmásnak (imago) egy bizonyos minta szerinti alakítást (configuratio) nevezünk, és így jelenti az alakot (figura), amely nem más, mint mennyiség a minőségben vagy minőség a mennyiségben; hasonlóságnak (similitudo) viszont a különböző dolgok azonos minőségeit mondjuk..." "Alakról (figura) háromféle értelemben beszélünk: alak először is a körvonalak által bezárt elrendezés ... Alak másodszor a dolgok külső arculata vagy szépsége ... Harmadszor alaknak mondjuk az alakítást (fictio) vagy törékenységet (fragilitas) az alakítók, alakítasz (tingo, tingis) igéből, mint például a fazekas edényeit (vasa figuli)."

S végül részlet Witelo Perspektiva c. munkájából: "A látásról ... Minden látás vagy egyszerű rátekintés vagy beható szemlélés által keletkezik. Első egyszerű rátekintésnek azt az aktust nevezzük, amelynek révén a szem felülete először egyszerűen befogadja a láttott dolog formáját; szemlélésnek pedig azt az aktust nevezzük, mely által a látás, beható szemügyrevétel mellett, a dolog formájának megragadását keresi, nem elégedve meg az egyszerű befogadással, hanem mélyen vizsgál-

ja a dolgot..." (Redl Károly jegyzetében utal rá, hogy a forma "szó nem a különös térbeli alakot jelenti, hanem a dolog egész megjelenő képét, a látási összje-lenséget, annak minden részletével, minden különös meghatározottságával").

"Lehetetlen, hogy a látás a látási képmások egyikét pusztán önmagában ragadja meg.

A látás ugyanis önmagában véve a látható dolgok formáit ragadja meg, melyek testiek. Minden testi forma pedig az előbb említett sok egyedi látási képmásból van összetéve..." (Ugyancsak a jegyzet alapján:⁴⁹) "A "képmás" (intentio). Az intentio jelentése ebben az összefüggésben "kép", "képmás", "hasonlóság", szinonimája a speciesnek (ismeretkép, ismeretforma) és a similitudonak (hasonlóság.)"

Látható, hogy az általában vett "kép" kifejezésnek itt nincs értelme, hiszen külön fogalmak és szavak szolgálnak azon tulajdonságok és jelenségek megnevezésére, melyek a képformák különbözőségét mutatják, e sajátosságokat erősítve, - annak rovására, amit mindegyiknél "azonosnak" tekinthetünk. Lényeges még az a finom különbségtétel, amit a látással kapcsolatosan olvashatunk, azt nem homogén és nem tudattalan aktusként írva le.

Nem egyszerű persze a fenti folyamatokat "különválasztva" tekinteni, - ezzel némileg a történeti rendet

is figyelmen kívül hagyva - illetve könnyű, esetleg csak a platonikus hagyomány szétválását látni benne és mögötte (például a 7. levél egy részére alapozva).⁵⁰⁾ A valódi különbség aközött, hogy a világ közvetlenül látható, tapasztalható egység-e vagy jelrendszer, hogy a nyelv, ez utóbbi képe, kifejezője, vagy szellemi nyoma esetleg; hogy az írás egyszerű képe-e ez utóbbinak, vagy maga is sajátos artikulációs bázis, ez csak az "új képfajtákon" át tekintve mutatkozhat meg, de egyúttal a különbségtétel is értelmét veszti, más szintre kerül. A fotográfia, film, a videó-rendszer, a holográfia és a komputer-kép elemzése lehetőséget nyújt arra, hogy a képet ne pusztán általában de eredete felől is vizsgáljuk (összekötve ismét természeti megjelenésével, mint az árnykép, lenyomat, tükör) s egyúttal alkalom, hogy párhuzamosan észrevegyük, kimutassuk a kreáció emberi formáinak helyét.

Visszatérve a filmnyelvhez: a fent vázolt folyamatok két "közvetítőjére" szükséges még utalni. A jel-tudomány - az ugyancsak Augustinusi hagyományokat⁵¹⁾ sem nélkülöző szemiotika - az egyik, a művészet-történet-tudomány mellesleg a filmmel párhuzamosan megszülető és alakuló (s a fentieket részben feltáró, részben árnyaltabban bemutató) irányzata, az ún. "Warburg-iskola" a másik, közelebbről pedig az ikonográfiai-ikonológiai módszerek.⁵²⁾

A film-nyelv kapcsolat lényege ugyanis a jelentés-kutatás, mégpedig elsődlegesen a képalkotás és képszervezés szintjén, mely kimondva-kimondatlanul a film döntő eleme. Erről azok a film-könyvek árulkodnak már, melyek a filmezés első évtizedeiben az akkor épp meglevő szerkesztés-formák, kialakuló szakszókincs ("plánok/svenkek") és történet(fictio)-sémák alapján próbáltak valamiféle rendet kimutatni, mint Balázs Béla "Látható embere". Ahogy bővül és kombinációik révén "új jelentésekkel" telik meg a képkészlet és a történet (később: műfaj)-skála, úgy készülnek - egy idő után "bevezetésként" és "oktató-anyagként" is - egyre újabb és áttekinthetetlenebb rendszerezések. Jellemző, hogy az ebből a szempontból - vagyis a film "sajátszerűsége", a "film-nyelvi formák" kutatása szempontjából - legaktívabb és legkreatívabb experimentális filmrendszereken általában kívül esik (vagy értelmezhetetlen "alfejezetté" minősül), s mintegy a filmezés szinkron-ezoterikus vonulata él, "besorolhatatlanul", s némileg rejtve.

Mutatja a film-elmélet szintjét, hogy miközben "nyelvről" beszél, a "történetileg" kialakult és alakuló "műfaji" csoportosítás alapján elemez és az írott nyelvet használja, esztétikai-művészeti kategóriákkal dúsítva. Van persze néhány kivétel - gyakran filmkészítők maguk is - akik közül itt elég Dziga Vertovra

utalni: a "Filmszem" (Kinoglaz) című filmje máig a film-elemzés alapműve. Ugyancsak ő kísérelte meg elsőként a film egészét képkocka/idő/sebesség viszonyok alapján értelmezni. Ez azért fontos, mert felismeri azt a "pontosságot", másként "ritmikát" (érdekes, hogy még a kézzel tekert, mozgatott, tehát "nem pontos" film-rögzítés korában) mely, mint egy óra, beállítható, s a beállításhoz képest módosítja a történések "valós" - köznap érdeketnek megfelelő - idő-viszonyait. Hasonló "pontosság" az "idő vonalán", mint a fényképe a "kép síkján" s mindkettő mögött a kép és a mérés összekapcsolhatósága rejlik. (A képet itt a wittgensteini felfogáshoz hasonló értelemben fogjuk föl, tehát ami "mutat".⁵³)

A filmnyelvi felfogás - ha ma már ez annyira nem is jellemző - hosszú ideig "alapjeleket" (a film alap-egységét) és "grammatikát" keresett, miközben "alapként" legfőljebb az egyes filmkockák közti (idő-) viszonyokat találhatjuk, amit lehet persze primitív "grammatikának" nevezni, de az összetettebb szabályok, nyelvtan megfelelőjeként már nem találunk semmit. Hacsak - a grammatika=alapjel fordításhoz hasonlóan - nem nyúl vissza az értelmezés a megfejtett hieroglif-írás analógiáját kölcsön véve: oda, hogy "visszavarázsolja" ezt tudásképpé, mégpedig a "képről való tudás" jelen állapota értelmében. Hiszen minden film egyetlen kép dinamikus ki-

fejtése, ami persze a többi kép "kontextusában" látszik. (Egy "reneszánsz festmény" sem érzékelhető igazán "önmagában".)

A film=nyelv helyére a film=kép azonosítást állítani igen hasonló hiba. Utóbbi azonban csak egyetlen lényeges elem, a hang-sáv jelképes elhanyagolását jelenti, vagyis azt, hogy a film "auditív" közegét később illesztjük a kép nyomában haladó fejtegetésünkhöz.

Nam June Paik katódsugár-cső ecsete épp ezt segít megérteni, amellet, hogy visszahozza a folyamatba, hangsúlyos elemként, a "magától" alakuló képbe történő, lehetséges emberi beavatkozást.

Az "ecset" segítségével válik felfoghatóvá, mi okozza a film "egymásba alakuló" - de mégis "egyenként" egy szalagra rögzült - képeinek megértésénél a nehézséget. Az "egy kép" vagy "sok kép" (esetleg képsorozat) mögött a kép ún. "mozdulatlan" vagy "statikus" felfogása rejlik, melyet mi inkább mint valamely (bonyolult, és magában véve nem rendszerezhető) mozgás, mozdulatsor nyomát látjuk. Ennek a festésnél vagy rajznál a "rendje" végül is maga a kép, mely "láthatóvá teszi". Amikor Paik úgymond a videóval kíván festeni, ez annyit tesz, hogy nem a mozdulet nyomát, hanem a mozgás alakulásának, változásának nyomát rögzíti. Ami másként a kép által rendezett mozgás, mely a filmnél az

egyes fotografikusan (vagy, animációnál "fázisonként") rögzített kép egymáshoz méréséből összeálló mozgás-illúzió. (A film ennyiben illuzionisztikus.)

Érdemes figyelni arra, hogy míg a fotónál, filmnél az "ideához", "disegno internohoz" közelebb álló "rajz" vagy "írás" tűnt alkalmasnak az értelmezés számára, addig a - már nevében is a "látást" hordozó - videónál a médium "avantgardja" a festmény segítségével választja le magát a "televíziózás" által reprezentált világ-illúzió felszínéről. A videó-kép közvetlenül nem "megfogható", készítéséhez és "megnézéséhez" is közvetítő-eszközök kellenek. A beavatkozás - az "ecset" - maga is egy összetett, komputerizációt igénylő technológiai feladat.⁵⁴⁾ Az a tény, hogy "közvetlenül" nem hozzáférhető, teszi világossá, miért e beavatkozáson van itt újra a hangsúly, azon a beavatkozáson, mely a fény-képnél/filmnél mintegy diadalmenetben eltűnni látszott, mivel ott a találmány lényegét, a modell és leképzett "fény általi" összekapcsolását (a fény működését, más szóval) érintetlenül kívánták hagyni.

A kép és a fény viszonyát történetében nézve észrevehető, hogy amint "egyneműből" és "felfoghatatlanból" mind inkább "kettős természetűvé" és képletbe foglalhatóvá alakul a fény, úgy válik a képkészítésnél az alakítás tárgyává és eszközévé egyszerre.⁵⁵⁾

Ezen a szinten a kép ismét "élővé", "önmagától"

keletkezővé, születővé⁵⁶⁾ válik, elhagyva a szokott, a hagyományos képformák határait. Ilyen értelemben sem a videó, sem a komputer "képe" már nem kép, hiszen "látó" és "látvány" egyesítésével, majd "tükörfolyamatként" való újbóli szétválasztásával szinkronizálja a "világot" és a "képet".

A videokamera és a monitor működése egymás fordítottja, összekapcsolásuk, a "zárt lánc", és egymásra fordításuk, "képgenerátorként", valójában új meditatív alaphelyzetet jelent, ami rögzíthető.

II.

AZ ELSŐ FESTMÉNY

"A festészet kezdetei bizonytalanok, és ez a kérdés egyébként is kívül esik a jelen mű keretein. Az egyiptomiak állítása, hogy ők hatezer évvel előbb találták fel, mint a görögök, nyilvánvalóan hiú dicsekvés. A görögök közül némelyek szerint Sikyónban, mások szerint Korinthosban találták fel. Abban mindenki egyetért, hogy ez a művészet az emberi test árnyékának a körülrajzolásával kezdődött. Ezután egy-egy színnel festettek, amit később, mikor a festés bonyolultabb módjára is rájöttek, monochromatikusnak neveztek ..."
(Plinius, Historia Naturalis XXXV. 15.)⁵⁷⁾

"Mind a nyugati, mind a keleti kultúrákban a festészet eredetének az egyik legrégibb és legáltalánosabb elterjedt legendája az árnyék megfigyelését és körvonalai rögzítését (tracing of its outlines) tartalmazza." - kezdi Robert Rosenblum írását,⁵⁸⁾ mely a 18. század utolsó harmadában és a 19. század elején vizsgálja e legenda és változatai ikonográfiai témaként való megjelenését és népszerűségét.

Plinius műfajelméleti példatára idézett részletének újbóli - európai - megjelenése számunkra különös jelentőségű részben azért, mert hasonló jelenségek-

kel együtt, mintegy közvetlen előzménye a fotográfia feltalálása időszakának, s így mintegy a "valóságos" felfedezéseket a "felfedezés-mítoszok" vetületében is vizsgálhatjuk. S részben azért is, mert az "árnyékrajz" révén a "természet ceruzája" mintájára kapcsolatba kerül az árnyék, nyom és tükörkép, mint "természetes képek" és mítoszaiak jelenségkörével. Olyan, a kép szempontjából alapvető elemek együttese jelenik meg itt, mint az alak és annak ki(meg)ragadása a térből, a "vetítő" (vagy kép-) felületre, ami a körvonal⁵⁹⁾ vagy határvonal, elhatárolás ("keretezés")⁶⁰⁾ révén történik, továbbá az érintés (mintegy "körültapogatás"-nyom), és ennek szemekbe visszahúzódó, majd a kéz segítségével újra előhívott átváltozása. A szem és kéz kapcsolatai, a képalkotás együttes elemeinek szétválásai, különböző módon és kombinációkban való kapcsolódásai adják a "képtörténet" vázát.

Van a Pliniustól idézett történet megformálásának a XIX. sz. elején magyar változata is: Ferenczy István "Pásztorlánykája". (Ferenczy magyar életrajzírója nem tud a forrásról, ami csak azért érdekes, mert előzményként azt egy hasonló "valóságos" történettel helyettesíti.)⁶¹⁾ Egy szobor - ami már ezért is különös, minthogy minden egyéb példa írás, grafika, festmény - legföljebb film.⁶²⁾ Kétségtelen, hogy a minta itt a keletkezés-történet agyagszobrászathoz kapcsolódó változata, melyből eltűnt a "szobrászat" és maradt egy lány.

Ez a "korinthuszi lány"⁶³⁾ - Ferenczynél "locus" nélküli pásztorrá minősül át, akit viszont a szobrász néhány kedves tárggyal is felszerel. (Ferenczy egyébként hasonlóan fontos szerepet játszik a magyar "nemzeti" szobrászat "keletkezésében", mint David Allen - a téma egyik első feldolgozója a XVIII. sz-ban - a skót zsánerfestészetnél).⁶⁴⁾

Abban semmi meglepő nincs, hogy a nőnemű "picturához" (vagy "sculpturához") egy lány társul, ahogy a nőnemű latin fogalmakhoz is (mint a "Philosophia", Boethiustól),⁶⁵⁾ nem is szólva a múzsákról és "Szabad művészetekről".

Van azonban ennek a lánynak neve - most nem kifejezetten a Ferency-féle szoborra gondolunk - legtöbbször, a Butadésból származtatva "Dibutades", legalább egyszer azonban Koré. Az 1714-ben angolul megjelent Athenagoras-fordítás⁶⁶⁾ hívja így a "viszképmások" felfedezőjét, kicsit "történetesítve" is a legendát, amit Rosenbulm mint feltételezhető félrefordítást magyaráz: görögül *κορη* (koré)=lány, szűz.

Fontosabb most a koré szó másik jelentése: szembogár, latinosan "pupilla" (angolul "pupil", ami diákot, tanulót is jelent). Szeretnénk azt gondolni, hogy "koré" mindenekelőtt ilyen értelemben "húzta meg" a körvonalat az "első festményhez".

A "körvonalakkal való festés" feltalálója egyéb-

ként Plinius szerint "az egyiptomi Philokés vagy a korinthusi Kleanthés volt"⁶⁷⁾ - Korinthus és egyiptom, a körvonal, a festés és a feltalálás marad - a lány és az "első" jelző eltűnik. Rosenblum írása így fejeződik be - egy Daumier-karikatúrához viszonyítva az időpontot - "A későbbi évtizedekben az olyan problémák, mint a festészet keletkezése, az antropológiai tudományok tárgykörébe lettek utalva." (Ha azt vesszük, hogy Plinius is a "természet története" fejezeteként tárgyalja a festészetet, ez nem is igazán meglepő.) Az antropológiai tudományoknak azonban egy sajátos ága - mégpedig az ember őstörténetével foglalkozó - néhány évtized múlva talál is "hasonló" ábrázolásokat (ha nem is egy lány kedvese, hanem állatalakok és kéznyomok formájában), melyeket - miután újabb néhány évtized után "eredetieknek"⁶⁸⁾ ismer el - a művészet fennhatósága alá utal vissza, és úgy is tárgyal: "Rejtélyesnek" és "titokzatosnak" valamint "csodálatosan természethűnek" titulálva gyakran (inkább a népszerűsítő irodalomban). Ezt követően a művészet tárgyalását is illik az "ősember művészetével" kezdeni - melyhez, rövidesen mintegy "értelmező"-kiegészítésként, bár az összehasonlítás veszélyeire a szerzők szinte mindig felhívják a figyelmet - az ún. "primitív népek" művészete járul.⁶⁹⁾

Térjünk vissza Ferenczy szobrához. Van a szobrászatnak "egy másik" eredete: a múmia. Igaz, ha minden-

áron arra lennénk kényszerítve, hogy időrendet állítsunk fel, a tárgyformálást a mumifikálás előtt kellene említeni. Most a szobor vonatkozásában nem annyira a mumifikált test, mint "szobor" vagy annak "szobor-szerű" koporsó-lakhelye (egyébként nagyon is ide tartozó) tulajdonságai miatt említem, hanem a halállal való kapcsolata miatt. Egy kicsit azt kell észrevennünk, ami "nincs": Ferenczy szobrán a mintául vett "legény" - mint az alapul szolgáló görög szobrokról az idők során a szín - "element". Butadés lányának útra készülő kedvese képében nem nehéz felfedezni a halál nyomát. A barlangrajzok - ezt semmilyen interpretáció-kísérlet sem kérdőjelezi meg - tartanak kapcsolatot a túlvilággal (ha másként nem, mint az unatkozó és passzióból festegető ősember-értelmezés hívei sem tagadhatják: hogy megmaradtak).

Leonardo így mondja el alapul szolgáló történetünket: "Hogyan keletkezett az első festmény:

Az első kép csupán egy vonal volt az ember falra vetett, Nap okozta árnyéka körül"⁷⁰⁾

Új elemek: a kép és a vonal (bár kétségtelen, hogy a görög nyelvben a "rajz", "írás", "vonal", illetve a "kép" nem annyira elkülönültek egymástól, hogy a Xenokratestől származó, feltételezett "eredeti" történettől elvitathatjuk, ez azonban sajnos nem ismeretes, csak Pliniusé, ami latin - s az "egy vonal"⁷¹⁾ Leonardo-

nál mindenképp figyelmet érdemel). Ugyancsak új a fal és a Nap. Eltűntek: a bizonytalanság, az egyiptomiak, Korinthos (és a lány) - valamint a művészet és maga a rajzolás aktusa.⁷²⁾ (Bár a címben festményről (pittura) beszél, épp Leonardo esetében nem felejtjük el, hogy a festészet ha sajátos értelemben is, de "tudomány".)⁷³⁾

A "Codex Huygensben" (Constantine Huygens, III. Vilmos angol király titkára és a természettudós Christian Huygens testvére által "eredeti Leonardoként" vásárolt rajzos kézirat) szerepel három ábra az árnyék bemutatására. Az első a Nap, a második a Hold, a harmadik pedig a mesterséges fény által keletkező vetett árnyékot szemlélteti.⁷⁴⁾

Az első a Nap helyzetének különböző fázisai alapján, kétféle módon mutatja be az árnyék-vetést: a - Leonardoi szövegben jelzett - falra vetülő árnykép formájában, melynek nehézsége, hogy a falhoz igen közel kell állni, s még ekkor sem kapunk "teljes" alakot. Ezt be is mutatja, s egy másik alak segítségével úgy oldja meg a "teljes alak" leképzését, hogy kiemelkedő, szikla-szerű hely tetejére állítva vetíti a Nap segítségével a falra a - nem körvonalakkal, hanem "sziluett-szerű" sötét folttal ábrázolt - képet. A másik mód a földre vetülő árny nagyságának és irányának - a Nap helyzetétől függő - változásai. A Hold vonatkozásában

a kép hasonló, csak kevésbé kidolgozott (s míg a Nap balról, a Hold jobbról adja a fényt), a harmadik, belső teret és mesterséges fényforrást mutató ábrázolás pedig ismét két változatot szemléltet. A "jobb oldali" falra egy, a fényforráshoz közeli arc árny-profilja vetül, alaposan felnagyítódva (hasonlóképp, mint "Rettegett Iván" árnya Ejzenstejn filmjében), a bal oldali falra pedig egy, a fényforrástól távolabb, a falhoz közelebb álló, inkább tánc-szerű mozdulatot ábrázoló szobor,⁷⁵⁾ mint ember-alak valóságostól kissé nagyobb, s körvonalalaival jelzett árnyéka vetítődik. Ezt "rajzolja körül" egy árnyék-rajzoló alak (akinek egyébként szintén jelezve van a falon az árnya is). Ezen ábrázolás nyomán utal Panofsky a történet forrására,⁷⁶⁾ mi pedig arra használjuk, hogy a valóságos árnyék-rajzolókhoz kössük, hasonlóképp, mint a Leonardo (s különösen Dürer) által tervezett rajz-szerkezeteket kötik a camera obscurához. (Nem érdektelen, hogy ez utóbbit Horace Walpole "delineator"-nak nevezi.)⁷⁷⁾

A "Silhouette"-féle rajz, (vagyis az arc-profil árnyék-körvonala) az árnyékrajz és a "festészet keletkezése" sztori ábrázolása 18. századi megjelenésének szinkronitását emeli ki - Wille nyomán - Winfried Ranke, hozzátéve, hogy az árnyékrajzok pontossá tételéhez "feltaláltak" segédeszközt, 1783-ban: egy "sziluettező-széket."⁷⁸⁾ A modellt és a rajzolót egy transzpa-

rens felület választja el egymástól, így a rajzkészítő mintegy a "túlololdalról" rajzolja körül a vetített képet. Az árnyképek kedvelői közé tartozott Goethe⁷⁹⁾ és Kazinczy, (akinek "Árnyékrajzolatok"⁸⁰⁾ címmel jelent meg számos körvonal-profil rajzot reprodukáló könyve).

Mai formája e divatnak az ollóval, papírból kivágott és felragasztott árny-profilok - főként utcai - gyorsképeiben lelhető fel. Vetítőfényre, árnyékra és felfogó felületre ehhez már nincs szükség - a szem és a kéz ezek segítségével nélkül készíti el az árnyat. Fő elemei azonban ugyanúgy, mint bármikor korábban: a helyes (jellemző) nézet kiválasztása, majd az alak (figura) körülhatárolása: ez együtt a formálást jelenti.

III.

ÁRNYÉK

Az előző fejezetben nem határoztuk meg, hogy "milyen" árnyékról beszélünk - hiszen az "nyilvánvaló" volt: a "vetett árnyékról" elsősorban, annak is egy ki-tüntetett formájáról, az ember árnyáról, különösen az arc egy nézete, "profilja" körvonalazásáról.

Árnyék alatt azonban sokminden érthető, másként: "sok féle" árnyék van. Mást jelent a festészetnek (Leonardo hosszasan ír és tesz különbséget az "önárnyék" és "vetett árnyék", a fény-árnyék s árnyékolás jelentéseit tárgyalva,) és más az értelme pl. az érzékelés-pszichológiában,⁸¹⁾ vagy a történettudományban.

Arnheim írja:⁸²⁾ "Az árnyékot a világon mindenütt úgy tekintik, mint ami az árnyékvető tárgyból nő ki." És: "A legegyszerűbb esetekben a vetett árnyék közvetlenül érintkezik azzal a tárggyal, amelyikből származik ... amikor a talaj síma, a Nap sugarai pedig körülbelül 45°-ban esnek be, az árnyék torzítatlan képét adja az árnyékvetőnek. (...) A vetett árnyék révén a ház keresztben átnyúl az utcán, és megérinti a szemközti házat, a hegy pedig saját képmásával sötétségbe boríthatja a völgyben épült falvakat. A vetett árnyék így módon felruhazza a tárgyakat a sötétség-kibocsátás misztikus képességével ... (...) A szemnek két dolgot

kell megértenie. Először azt, hogy az árnyék nem ahhoz a tárgyhoz tartozik, melyen megjelenik; másodszer azt, hogy egy másik tárgyhoz tartozik, amelyen viszont nem jelenik meg."

Abból adódóan, hogy az árnyék az anyagiség bizonyítéka, juthatunk el az árnyaknak azon köréhez, mely az "árnyékvilágot", a "holtak birodalmát" - másfelől a "kisértetek", "holtak szellemei", túlvilág, általában pedig a lélek jelentéseit határolja. Itt - nem feledkezve meg arról, hogy elsődleges tárgyunk továbbra is a vetett, kivetülő, "vetített" és "felfogható", rögzíthető árnykép - ezzel a lélek-árnyék kapcsolattal foglalkozunk majd. Természetesen a lélek fogalmáról - fogalmairól, egyes kultúrán belüli, illetve kultúrkörök különbözőségével változó jelentéseiről - még csak vázlatos kép sem adható, vagyis csupán jelezni kívánjuk ezt. (A további fejezetekben is visszatérünk rá, megkísérelve elkülöníteni az inkább "nyom"-szerű, majd "tükör"-szerű és a szemhez kapcsolódó hasonlítások jellemzőit, persze ezen nem merev szétválasztást értve.)

Tehát részletes "lélekelemzés" helyett azt az utat követjük, hogyan találunk a "lélek nyomában" a "képre", a "tükrön túl" vagy az álmokban és képzeletben. Az árnyékszimbolizmus e kitüntetett vonalán juthatunk végül is a "valóságos" árnykeltő-eszközökig (laterna

magica, filmvetítő stb.).

Kiindulásként egy reprezentatív néprajzi gyűjtés adataiból választottam ki néhány jellegzetes illusztrációt. Láng János "Lélek és Isten" című könyvének egy fejezetében hatalmas tényanyag-gyűjteményt halmozott fel, több mint 200, a világ legkülönbözőbb tájairól származó, s a "primitív népek" hiedelmeit leíró beszámolók és források alapján, (mindenütt megadva a hivatkozás eredeti helyét, melyet ezért itt mellőzök, csupán Láng könyvére utalva).⁸³⁾

E felsorolás előtt olvashatjuk: "Az utasok és etnográfusok által részletesebben megfigyelt és leírt valamennyi primitív nép nyelvében van egy szó, amely mind az emberek vízfelületen visszatükröző képét (tükörképet), mind az ember árnyékát, az embert ábrázoló rajzot és faragványt jelenti. És ugyanezzel a szóval jelölik a bennszülöttek a fényképet is, amelyet az európaiak mutatnak nekik. A szó tulajdonképpen jelentése tehát mindaz, ami az emberhez hasonló, de mégsem az ember, az emberen kívül létező ember, az ember mása, az ember alteregoja. Az utazók és etnográfusok, azt állítják, hogy a bennszülöttek ugyanezzel a szóval illetik a "lelket" is. Ezzel a szóval és jelentéseivel kapcsolatban a következő adataink vannak."⁸⁴⁾

(a) ("huli-nép") "... a dinini az ember személyiségének anyagtalan része, ami túléli a fizikai halált és a ki-

sértet formájában a végtelenségig létezik ... a dinini szót az ember tükörképére és árnyékára is alkalmazzák (...) az álom az ember dinini-jének mozgása. Eltávozik, s az álmodó tapasztalja a tükörkép észrevételeit." (Láng, 56.p - alább csak Láng forrása kiadásának évét adom meg, a szövegek után - pl. itt: 1965 - s jegyzetben közlöm, sorrendben, Láng könyvének vonatkozó lapszáma-it.)⁸⁵⁾

(b) ("kai nép") "az árnyék a lélek ... a szemben lakik, s ott csillog a pupillán ... Nem szabad senkinek az árnyékára lépni, mert megsérülhet." (1913)

(c) ("Új-Britannia Hoskins félszigetén lakó lakalai nép") "halulu ... lélekhez hasonlatos entitás, amit legjobban "árnyéknak" lehet fordítani, s amin általában az árnyékot, visszatükröződést, tükörképet és napjainkban, kiterjesztett értelemben, az ember fényképét értik." (1965)

(d) ("nutka-indiánok") "a test elenyészik, de az ember, aki a szemünkben van, nem hal meg"

("nutka-indiánok") "... a lélek úgy néz ki, mint egy párányi ember," (és:) "Thomson-indiánok"... "azt hiszik, minden léleknek árnyéka van" (1927)

(e) "Valamennyi délamerikai indián meg van győződve arról, hogy az emberben benne lakozik egy éltető elem, ami túléli a test halálát, s amit leghelyesebben a mi "lélek" szavunkkal fordíthatunk. A sipidok ezt az elemet

kaya-nak nevezik. A kaya a testnek árnyékszerű képe, az ember második önmaga, ami a halál pillanatában elhagyja a testet." (1964)

(f) ("Észak-Angolai bennszülöttek") "mvanda ... álmokor elhagyhatja a testet...[de] nem csak a saját akaratából, mások is kivonhatják... Lefényképezni nem hagyják magukat, mert azt mondják, hogy a fényképező elviszi a mvanda-jukat, s ennek következtében hamarosan meghalnak." (1922)

(g) "A tűzföldi yagan indiánokról Kopers azt írja, hogy amikor fényképezni akarta őket, az idősebbek ezt nem engedték meg. Ez a hiedelem egészen tipikus... A lélek az ember tükörképe, s a fénykép is az ember képe. A fénykép elvihető, s így az, aki elviszi, a lefényképezettnek a "lelkét" viszi magával." (1924)⁸⁶⁾

(h) "A pedrano indiánok egyik megfigyelője az egyik mítosszal kapcsolatban kifejezést adott kétségeinek, amire az informátor azt mondta: "Ha ezek a dolgok nem volnának igazak, akkor hogyan lehetséges, hogy elbeszélnek és újra elbeszélnek őket?" (1961)

(i) (Láng a görögökről:) az "eidolon" és a "thümosz" szavak kapcsolódnak ide, s "... a kettő összeolvadásából az új fogalom": a "pszüché" [valamint:] "eidolon" "szótári jelentése: alak, kép, árnyékkép." "A szó összefüggésben a "hasonlítani" eideszthai igével." (1901)
és: "Odüsszeusz Héraklész eidolonjával találkozik a

Hadészben (Odüsszeia XX. 335, XI. 601).

(j) "A lehelet, a lélekzet a primitív népeknél is kapcsolatban volt a tükörképpel. Dahomey lakói a lelket néha kapcsolatba hozzák az ember hangjával, mivel a beszéd a lélekzet, az, ami az élőket megkülönbözteti az élettelenektől." (1933)

Talán nem kell külön figyelmeztetni arra, hogy Láng gyűjtését (és az idézett illusztrációkat) nem egészen vele azonos célból használom - erre nem is vagyok hivatott, hogy megítéljem az ő "lélektől Isten-ig" vezető interpretációjának "helyességét" -, mint-hogy itt az az érdekes, ami a "képre" vonatkozhat. Úgy is mondhatnám, a fentieket mint "tudományos versek" töredékeit tekinthetjük - ahol két féle mimezis változik: a "hogyan gondolták, hogy milyen" és a "hogyan gondolták, hogy hogyan gondolták, hogy milyen" - ám ez semmiképp sem jelenti, az adatokat nem lehet használni.⁸⁷⁾ (Feltűnő, hogy mindenütt hiányzik a "nyom", "lenyomat".)

Kiegészíteném a fentieket két - "konkrétabban" megfogható - lélek-hitre való utalással: a kínai "kettős" és az egyiptomi "hármás" lélek-felfogásra hívva fel a figyelmet. Elias Canetti megfogalmazásában - aki Garnetre, Masperora hivatkozik⁸⁸⁾ - a kínai őskultuszban az embernek két lelke van: "A po, ezt a sperma hordozza, tehát a nemzéstől fogva jelen van, ennek tu-

lajdonítják az emlékezőtehetséget. A másik a hun, amely a születés után belélegzett levegőből lesz, alakul ki lassacskán. A hun alakra olyan, mint a test, amely éltet, de láthatatlan." (A po az, amely halál után a testtel együtt feloszlik, míg a hun a "felsőbbrendű", amely elszáll.)⁸⁹⁾

Egyiptomban három főbb formát különböztethetünk meg⁹⁰⁾ a ká - pontos meghatározását tekintve vitatott - lelket, melyet "a testi embertől az ábrázolásokon csak az különbözteti meg, hogy fején viseli hieroglif jelét: két könyökben meghajlított, feltartott kart."⁹¹⁾

A bá - ábrázolásokon "kezdetben madár, később emberfejű madár ... emberi karokkal" - mint "lélekmadár", - a szó "többször száma "hatalmat" is jelent" - az "égbeemelkedésre" utal és mint szó "egy-egy isten megjelenési formáját" is jelentheti.

Az ách "az előbbieknél elvontabb". "A hieroglif írásban ez is madáralak, de eredetileg semmi köze nincs a lélekmadárhoz. Etimológiája szerint a lélek ragyogási képességét személyesítette meg."⁹²⁾

S végül az e fejezet szempontjából talán leglényegesebb vonatkozás: "A halottak árnyéka (sut) fekete csontvázszerű alakként tűnik fel a Halottak Könyvében és sírképeken. Az emberi egyéniség elválaszthatatlan részének tekintették a halál után is, és gyakran találkozunk a halotti szövegekben azzal a félelemmel, hogy

az árnyék megsemmisülhet a másvilágon."⁹³⁾ Itt ugyanis más "fényben" tűnhet fel az "árnyékvilág" és az "árnyék elvesztésétől való félelem". Nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy a "direkt" ("vetítő") fényforrás jelenléte és az ezzel, mint "okkal" összekötött árnyék-kép viszonylag magas szintű absztrakció - ha pl. "árnyékban vagyunk" nincs "saját" árnyékunk, ill. lehet "élményszerű" tapasztalat, hogy mikor "kisüt a Nap" az árnyék "megjelenik", ha "elbújik", akkor meg eltűnik.⁹⁴⁾

Forduljunk tehát először a fény felé. A vetítőgép fénye által "életre keltett", "mozgó" képek művészetét, a filmet Borisz Kazanszkij "árnyfestészetnek" nevezi,⁹⁵⁾ ezzel persze nem áll egyedül.⁹⁶⁾

Thomas Mann például így ír a moziról: "És a néző zavartan bámult a vonzó árnykép szemébe, amely látni látszott de nem látott, arcába, melyet nem érintettek pillantások; mosolya, integetése nem a jelennek szólt, hanem az ott-ban és az akkor-ban volt otthon, s így semmi értelme nem lett volna, hogy az ember viszonozza."⁹⁷⁾

Az ellentétes nézetet először is Jókai Mór hasonlatával jelezzük, aki - mikor először látott filmet⁹⁸⁾ - úgy jellemezte a kivetített képeket, hogy "másznak, mint pók a falon".⁹⁹⁾ Közelebb hozva egymáshoz a használt képeket, hogy az ellentét lényege vilá-

gosabbá válják (s épp ezért Jókai álláspontját majd Panofskyével cserélve föl): Kazanszkij azt írja, hogy a "látómező véletlenszerű tartalma ... az élő valóságról leválasztott sajátos dologgá, "képpé", "filmképpé" lesz és "az emlékezet semlegesíti azt az atmoszférát, amely az érzékelést eredetileg körülvette" a rögzített kép "közvetlen alakítására" pedig nincs mód, ezért a film "majdnem anyagtalan" "árnyékkal fest".¹⁰⁰⁾

Panofskynál pedig azt találjuk,¹⁰¹⁾ hogy "közvetlenül az anyagi valósággal dolgozik a film", ezt kell elrendeznie.

Nem kívánom itt most "rövidre zárni" az ellentéteket - bár nyilvánvaló, inkább a megközelítés irányát, mint a mondandó lényegét tekintve állnak fönn - olyan szójátékokkal, hogy míg az egyik a "szellem anyagára", addig a másik az "anyag szellemére" teszi a hangsúlyt, különösen azért, mert ebből épp a lélek hiányzik. Mielőtt erről esne szó - érzékeltetve, hogy a film (és fotográfia) egy olyan képét vázoljuk fel, mely a lélek egy bizonyos fajtájával, leginkább a "tudat" kontrollja hiányában elkódorogni képes, illetve "földdel" kevert, s a halál után is "földközelsbe" maradó, sírok körül "repkedő" fajtájával tart rokonságot¹⁰²⁾ idézzük fel még az említett két szerző egy-egy hasonlítását. Míg Kanasz-kij leginkább a színjátékkal tartja rokonnak a filmet

(ennek is egy "vitrin"-szerű, vagy árnyjáték, illetve marionettszerű formájával), Panofsky - igaz írása mintegy 20 évvel későbbi, 1947-ben publikált - inkább a "középkori katedrálishoz" tartja hasonlónak. Figyelemreméltó a különbség azért, mert - kicsit továbbvive a kifejtést - Panofsky azt a sajátosságot hangsúlyozza e képpel, mely a film bonyolult, nagy szervezettséget, pénzt és sokak munkáját kívánó, iparszerű "hátterét" látja, mely nyomán maga a késztermék is mintegy "spirituális térként", "közegként" veszi körül a nézőt, aki mintegy "benne van", belefoglaltatik ebbe a köré-épített új "templomba". Kazanszkiznál a néző és "nézett" választása a fontos, még inkább, hogy a film nem annyira újfajta "teret" konstruál, hanem - személyes, egyedi nézőket kalkulálva - új fajta "nézés" tárgya. Itt a "valóság" fikcióvá lényegül át, maga a "néző" - bekerülve oda - szintén fikcióvá alakulhat, s karaktere a film alkotójától függ. ("Az impresszionizmus művészi módszere elméletileg fotografikus volt.")¹⁰³⁾

Van egy furcsa írás - 1911-ben jelent meg a magyar sajtóban, és "A film lelke" címet viseli¹⁰⁴⁾ - amiből két részletet idézek, a továbbiakhoz: "Talán az elsők között voltam, akik a Velence-kávéház füstös levegőjében minden új képet megnézett s akárhány razzián vettem részt hivatásomnál fogva, de mindig elmaradtam a Velencében mozit nézni. Csodálatosképen

még ma is ugyanaz az érzés fog meg a mozgókép láttára... Nem látok mást, mint egy élő tömeget, egy lelkes lényt, amely valami hihetetlen nagy nyomás következtében laposra van préselve üveg alá, s ott mozog azért tovább. (...)

De ami legjobban megragadja lelkemet a film és a forgó korong együttes működésében, az az érzés, amelyet már néhány novella megírt, s amelyet úgy ismertetnek, hogy az ember látja magát, a lelkét, a testi mását az egyik testén kívül élni. Mintha az ember nemcsak a maga életét, hanem a temetését is végig nézné, vagy nézhetné."105)

Mára persze az az érzés, hogy "magát az életet" látom - legalábbis egy "lapos" változatát - illetve "magamat látom" átvándorolt a tévé-videó közegébe, de most nem ezt az utat, hanem a lélek-árnykép útját követjük; a továbbiakban "Hermész, a lélekvezető" - Kerényi Károly könyve útmutatásával abba "a hekatéi-hermesi" szférába, "amely kísértetiesen egybenyílik a Hádésszal, a lelkek birodalmával".106) Miért van szükség erre, és hogyan kapcsolódik az előbbiekhez - kérdezhetnénk. Eddig az árnyék és a film kapcsolatánál nyilvánvalóan egy olyan vonatkozását kerestük az "árnyék-léleknek", mely miatt az összehasonlítás lehetséges, másként azt, hogy miben áll ez a hasonlóság. Az említettek mellett azt kell kiemelni, hogy az árnyék és

az "élet", az árnyék és az ember hasonlósága abban áll, hogy ez az "árnyék-lélek" képes "az emberrel együtt" s annak megfelelően mozogni. Ennek a "mozgó" léleknek a képét keressük - mikor már nem kötődik a modelljéhez.

Plinius említ egy ilyen "festményt", de erről egyéb adatunk nincs, s valójában a "lélek képét" keresve az átmenetet próbáljuk megragadni, a lélek képét a közvetítőben, az üzenetet hozóban, azt az állapotot, amelyben ez megformálódhat, s ürügyként másik képet kell választanunk: Dosso Dossiét, a bécsi Kunsthistorisches Museumban.¹⁰⁷⁾ Jupiter (görögösen Zeusz) ecsettel a kezében egy - a szivárvány ívéhez támasztott, s színei, festésmódja miatt mintegy az "ég egy darabjának" is tekinthető "vászonra" pillangókat, "psychéket" fest. Vagy azt is mondhatjuk, hogy egyet, mivel a másik kettő - az illúzió szabályai szerint - attól függően, "hogyan kívánjuk látni", képként, vagy "kép képeként" akár a kép előtt, a "levegőben" is repkedhet. Mellette, a festmény közepén, szárnyas sisakban Merkur ül (görögösen Hermész), egyik kezében botja, másik kezét a szájához emelve csendre int. A Jupiterrel ellentétes oldalon látható ugyanis, féltérdre ereszkedve, egyik kezét a mellére téve, a másikkal mintegy a kép háttérébe (a "világba") mutatva az a virágkoszorúkkal is diszített nőalak, akinek azonosítására teszünk javaslatot.

A kép jelen összefüggésben lényeges értelmezését Chastel adja meg.¹⁰⁸⁾ Itt azt az üzenetét keressük, ami a két állapot közötti mozgásra, viszonyra vonatkozik, "valóság" és "képe" közötti átjárás megértését segítheti az allegória szabályai révén.

Merkur-Hermész alakja a kulcs, aki egyik jellegzetessége szerint követ, közvetítő - itt is mindeképp egy sajátos közvetítői szerepben látjuk: csendre int. Így ír erről (és Hekatével való kapcsolatáról, aki-ről itt nem esik most szó, de az idézetből nem hagytunk ki)¹⁰⁹⁾ Kerényi: "Mindig uton van, ő az enodios és hodios (úton levő és utazó), akivel minden ösvényen találkozunk. ... Mint kalauzt és kísérőt gyakran említik és ünneplik. S legalábbis az Odysseia óta angelos is, az istenek követe.

Az isteni követ tisztségének külön értekezést kellene szentelnünk, ha egész jelentőségét ki akarnánk meríteni. Elég itt arra utalnunk, hogy aligha véletlen, hogy Hekaté, az Alvilág kapujának megnyitója, aki Hermészhez hasonlóan fel tudja idézni a lelkeket, szintén angelos. Hogy Irisnek is kapcsolata van az istennővel, bizonyítja kultusza a Délos melletti Hekaté-szigeten. Iris lényegéhez azonban egy égi jelenség messzesége is hozzátartozik, és éppen az elérhetetlené: a szivárványé, amelynek nevét viseli. Ezért illik az Ilias világába mint az istenek hírnöke. "Hír, üzenet", Angelia

- Pindaros szerint Hermés egyik lánya - olyankor érkezik gyakrabban az istenektől, amikor megnyílnak a határok élet és halál, mulandóság és örökkévalóság, Föld és Olympos között."

Ezek után a kép "üzenetéről" már csak annyit jegyzünk meg - egyben a fejezet zárásaként -, hogy szinte kijelöl egy határt két világ között: még mintegy tetten érhetjük a "mozgó lélekről" való tudósítást, de épp azon a ponton, ahol magává a "hírré" "üzenetté" (akár mai, kommunikációelméleti értelemben vett "üzenetté") változik át. A kószáló lélekből őrangyallá váló kultúrtörténeti nyomelemek kimutathatók persze konzekvensebb irodalmi példák révén is, a képre koncentrálva azonban - mint itt tettük -, felismerhető igen könnyen az olyan hangzatos és hatásos formulák eredete, mint pl. "a médium az üzenet" (McLuhan): a közvetítőjével vagy inkább "hordozójával" azonosuló képben.

Az árnyék eltűnése, illetve megjelenése (hírtelen és minden átmenet nélkül), így ugyancsak a rendszerbe illő - ahogy a világban is keletkeznek s elmúlnak dolgok - s nem fizikai magyarázatot nyerhet.

IV.

LENYOMAT

Az árnyék után a második fajta "természetes" kép-lehetőség a nyom, lenyomat jelensége. E kérdéskör - már csak a nyomtatás miatt is - igen gyakran kerül elő az e századi művészettörténetben, bár az alábbiakhoz hasonló összefüggésben inkább eseti, kuriózumszerű felsorolásokkal találkozunk, ¹¹⁰⁾ s nem részletesebb kifejtéssel.

A nyom lényege az érintéses kapcsolat a minta és annak formáját felvevő anyag között, mely technológiát tekintve "negatív"- "pozitív" átfordulást, illetve lehetséges "sokszorosítási" módszereket (öntés, pénzverés, könyv- és grafika-sokszorosítás) eredményezhet. A modell és a képe közti kapcsolat "egyszeri" érintés. A közös "ottlét" által keletkező viszonyt, a "nyom" mint az egyszeri ottlét jele tanúsítja, már e viszony megszűnte után. A nyomok - pl. madárlábnym - alkalmas lenne hasonló keletkezés-legendák idézésére az írás vonatkozásában, ¹¹¹⁾ mint tettük az árnyékkal foglalkozva a képpel kapcsolatban. Most - ezen utaláson túl - a képre koncentrálnunk.

Mintaként alább egy lenyomattal (pecséttel) kapcsolatos hasonlatot idézünk majd, három változatban, ahogyan azt a lélek és az érzékelés magyarázatának változó formáihoz igazították. Ez vezet majd el a keresztény "kép-világ"

talán legnehezebb, lebonyolultabb és a legnagyobb óvatossággal kezelendő, legendákat, ereklyéket és képtípusokat is jelentő kérdés-köréhez: az "önmaguktól" keletkező, nem kézzel készített képekhez. Mindenekelőtt a három "eredeti" Krisztuskép értendő ide, vagyis mintegy Dobschütz írása címének¹¹²⁾ fordítása nyomán felsorolva: "Veronika kendője - Abgar Krisztusképe - Jézus halotti leple". Természetesen itt sem "önkéntesen", hanem épp a - fotóval, filmmel, videóval kapcsolatos - korábbi tanulmányokban¹¹³⁾ való előfordulásuk miatt, s ezen helyek értelmezése alapján haladunk tovább.

Kapcsolhatnánk persze ide más, tudományban használatos képfélt, mint pl. a komputerképet, különös tekintettel a "torinói lepel" legutóbbi, a NASA bevonásával végzett "szakértői vizsgálata", s az ezt követő publikációk¹¹⁴⁾ alapján.

Utóbbival kapcsolatosan - bár e fejezet alaphangja korántsem az irónia - meg szeretném jegyezni, hogy jelen században úgy tűnik, a "csúcstechnológia" és az - úrkutatással is asszociációs kapcsolatba hozható - "vezető" szakembergárda jelenléte a szükséges "attributumok", hogy a "csoda" kategóriája egyáltalán előhívható legyen. A hit - legalábbis az előző fejezetekben "tömeg" szó által jelzett - "nagyobb nyilvánosság" számára a "tudományba vetett hit" által hozható

újra működésbe.¹¹⁵⁾

Figyelemreméltó összefüggéseket mutat - visszatér-e a téma - az "eredeti" Krisztuskép tárgykörével a buddhista művészetből (és kultusból) az ún. "Buddha lábnyoma".¹¹⁶⁾ ("A Mester ... sok helyen hátrahagyta ottjártának emlékét, például eltörölhetetlen lábnyomait, sőt egy barlangban az árnyékát is, amely a barlang bizonyos pontjáról jól látható.")¹¹⁷⁾

Krisztus lábnyoma (az Olajfák hegyén, a Krisztus mennybemene-tele templomban például) hasonló tiszteletet élvezett. A mennybe-menetel ikonográfiáját vizsgálva felfedezhetünk olyan ábrázolásokat, ahol Krisztus felhők közül kilátszó lába magyarázza a földön maradt, ugyancsak ábrázolt lábnyom eredetét.

Mantegna híres halott Krisztusán nem is annyira a "szokatlan perspektíva"¹¹⁸⁾ a meglepő, hanem hogy a festmény előterébe helyezi egy ritkán ábrázolt testrész, a talp képét. A láb azonos részét, mely közvetlenül érintkezik a földdel, mellyel a "Földön járunk".¹¹⁹⁾

A megmaradó nyom nem pusztán "emlék", hanem olyan szál is, melyet követve valamiféle tudás elérhető ("kinyomozható"), ami vezet és bizonyít, hitelesít - jellemző egyébként, hogy az e vonalon is tárgyalható - ma divatos - bűnügyi történetek, filmek szinte mindig egy ilyen "bizonyos nyom" megkeresésére épülnek.¹²⁰⁾ A fentebb ígért hasonlatoknál a nyomnak épp a "bizonyító erejű", a mintához való hasonlóságot mutató jellegzetessége ad módot - ellentétes értelmezésekre.

Arisztotelesz szerint "Általánosságban minden érzékről meg kell jegyeznünk, hogy az érzék az, ami az ér-

zékelhető formákat anyaguk nélkül befogadni képes, ahogy a viasz a pecsétgyűrű jelét a vas vagy arany nélkül fogadja magába: átveszi ugyan az arany- vagy ércjelet, de nem mint aranyat vagy ércet."121)

Plótinosz: "... először is a benyomások nem nagyságok, és nem is olyanok, mint a pecsétnyomó vagy más kemény tárgy által hagyott lenyomatok; nem nyomás által vésődnek be, és nem is valami viaszszerű anyagba, hanem az érzékelhető dolgok érzékelése a megismeréshez hasonló módon történik. Márpedig miféle nyomásról lehetne beszélni a megismerés esetében?" (és:) "Az érzékletek nem olyan alakzatok vagy lenyomatok, amelyek a lélekben keletkeznek ... mert szerintünk a lélekben egyáltalán nem jön létre az érzékelhető tárgy lenyomata akként, hogy ott kirajzolja saját formáját ... Amikor látásunkkal bármilyen tárgyat észlelünk, világos, hogy mindig valamilyen távolságra látjuk, és látásunkkal igazodunk hozzá. A benyomás keletkezési helye természetesen ott van, ahol a tárgy található és (a lélek) nem azért lát, mert a tárgy úgy alakítja őt, mint a pecsétnyomó a viaszt. Hiszen nem kellene kifelé néznie, ha saját magában meglenne annak a tárgynak az alakja, amit lát."122)

Plutarkhosz: "A lelket az értelem úgy formálja, mint egy lenyomatot, s a lélek is meghagyja nyomát a testen, minden oldalról körülöleli és megmintázza arculatát,

úgy, hogy ha hosszú ideig mindkettőtől, az értelemtől és testtől távol van is, megőrzi a hasonlóságot és a lenyomatot, s ezért méltán hívják képmásnak.)¹²³⁾

Augustinus: "Ha a pecsétgyűrűt belenyomjuk a viaszba, még nem látjuk a képet, legföljebb csak akkor, ha a gyűrűt kivesszük. De mivel a szétválasztás után a benyomott kép megmarad, azért biztos, hogy a viaszban ott volt a kép a gyűrű kivétele előtt. De ha híg folyadékba nyomjuk bele a gyűrűt és kivesszük, semmilyen kép nem marad vissza, s itt az értelem nem állapíthatja meg, hogy a gyűrű formája benne volt a folyadékban a kivétel előtt, és hogy a forma megkülönböztethető a gyűrűtől, amelyben továbbra is megmaradt a forma. Ugyanígy nem állítható, hogy a látónak az érzékszerve nem őrzi meg a test képét, amit előbb szemlélt, jóllehet, amikor a test eltűnik, a kép is eltűnik. A korlátolt felfogású embereknek ugyan nehéz megmagyarázni, hogy a szemünkben kiformalódik a test képe, amikor látjuk, s ezt a formát nevezzük látásnak."¹²⁴⁾

Példáinkból -amindenképp értelemzést is jelentő egymás mellé helyezésen túl - most csak azt a következtetést vonjuk le, hogy a pecsétnyomó és a (viaszban) keletkező nyoma elég erős metafora ahhoz, hogy különböző szemléletű és korban élt, jelentős gondolkodók lényegi kérdéseknél alkalmazzák.

A lenyomat nehézsége - különösen az érzékelés-analógiáknál - mindenekelőtt az, hogy statikus. Fixált,

"halott".

André Bazin "A fénykép ontológiája"¹²⁵⁾ című írásában olvashatjuk: "A pszichoanalitikus kutatás a képzőművészet megszületésének egyik jelentős összetevőjét a balzsamozás szokásában ismerhetné fel. A festészet és a szobrászat kezdeteinél ugyanis a múmia kérdésével találkozna. ... Az első egyiptomi szobor a cserzett, nátron segítségével tartósított múmia volt."¹²⁶⁾

"... az automatikus eredet gyökeresen felforgatta a kép pszichológiáját... A fényképezés azzal a jótulajdonsággal rendelkezik, [hogy] a dolgok valóságát magára az ábrázolásra képes átvinni." [s az e részhez tartozó jegyzet:] "Szükséges lenne az "emléktárgy" és az ereklje pszichológiájával kapcsolatos kérdéseket felvetni. Ezek szintén a valóságnak a mumia-komplexus segítségével történő áttételét jelentik. Pusztán csak megemlítjük, hogy Krisztusnak "Turinban őrzött halotti leple" az ereklje és fénykép szintézisét jelenti."

"Az ember (képkészítésben való) jelenléte miatt a képet kéreg vette körül. Éppen így a barokk festészet és a fényképezés közötti átmenet lényege nem csupán az anyagi eszközök tökéletesedésén múltott (a színek utánzásában a fényképészet még sokáig alatta maradt a festészetnek), hanem azon a pszichológiai tényen alapult, hogy az említett illúzió iránti vágyakozásunkat tökéletesen kielégíti

egy olyan mechanikus reprodukció, amelyből az ember ki van zárva. A megoldás nem az eredményben, hanem a kiindulópontban rejlett." (Bazin jegyzete:)

"Ebben az összefüggésben érdemes volna a halotti maszkok technikájával készült kisplasztikák pszichológiáját tanulmányoznunk. Ilyen értelemben a fényképezést is öntvénynek, a tárgyak fény segítségével létrehozott lenyomatának tekinthetjük."¹²⁷⁾

Van Daguerrenek egy fényképe: fossziliákat ábrázol.¹²⁸⁾ Szép rendben sorakoznak egymás mellett és alatt, három polcon, mint valamiféle "Wunderkammer" vagy iskolai szertár, múzeumi tárló részletének darabjai. Hasonlóan szép rendbe lehetne tenni fentiek nyomán a "fénykép mint lenyomat" kérdéskört néhány apró csúsztatás árán. .

A Torinói lepelnek van "korábbi" fotográfiai vonatkozása: egy fényképész, aki képet készíthetett róla, vette észre képe előhívása után, hogy a lepel képe lényegében "negatív", mivel a fotó-negatívon jött elő a "pozitív" kép. A fotográfiában Talbot nevéhez kötjük a negatív-pozitív eljárást, melynek azonban a lényege az áttetszőség, "transzparencia" s nem önmagában a negatív-karakter. Ez által tudja hatását kifejteni, mint a diakép, melyet azonban nem másolunk, hanem vetítünk. Fényáteresztő és át-nem-eresztő felületek váltakozása által jöhet létre a sok kis pozitív levonat. A Daguerre-féle kép pedig egyedi: ráadásul fémlemezen, s attól függ, honnan nézzük, lehet negatív, pozitív

sőt tükör is, mint köztudott.

Tehát a lényegi probléma a Torióni lepel és a fotográfia viszonyában, az általunk tárgyalt szempontból egyrészt abban áll, hogy az erekle "életnagyságú". (Amivel nem állítom, hogy ekkora képet nem lehet készíteni, azt viszont igen, hogy a fotográfia lényegi tulajdonsága, hogy "nincs mérete", másként, hogy a tárgyak elvesztik méretüket, s helyébe egymáshoz való arányuk lép, mint egyetlen és az optika által megszabott viszony.) Másrészt, hogy valóban még a legutóbbi vizsgálat sem tudja egyértelműen bebizonyítani, hogy az erekle hogyan keletkezett. (Ismeretes, hogy a latens kép keletkezésére sincs pontos magyarázat.) Épp ez a titokzatosság teszi ma - elnézést a profán szóért - "divatossá". Mivel a fényképnél az érintéses kapcsolat modell és nyoma között nem feltétlen szükséges, de lehetséges - pl. fotogram - más-más történetet jelenthet a lepelnél az érintkezéses kapcsolat, illetve annak hiánya -, de adott esetben azonos eredménnyel.

A fotó, mint érintéses kapcsolattal analóg "fényöntvény" vonatkozásában meg kell jegyezni: az egyébként gyönyörű szókép ellenére a dolog nem egyértelmű. (S itt - és² eddigiekben - sem Bazin írásával kívánok vitatkozni, melynek egyébként ez a dolgozat sokat köszönhet.) A tárgyak ugyanis inkább önmaguk a "fény képei". A fotográfus sajátos eszközei révén mintegy "ezekhez hasonlót" kíván létrehozni, vagy éppen - nem ezekhez hasonlót (aki látta már,

különösen színes laborálásnál, hányféle fokozata van egy képnek, érti, mire gondolok). Az a kifejezés, hogy "egy fénykép", legalább annyira absztrakció a mai fotográfia vonatkozásában, mint maga a fénykép a látvány-világhoz képest.

A hasonlóság ugyanis "kép" és "modellje" közt csak a - megfelelően kondicionált, hasonló tartamosságú - közös ottlétben van, vagyis csak az "idő vonalán" fejthető fel. Igaz, ahhoz, hogy egy lenyomat keletkezzen, szintén elég alkalmasint "egy pillanat" - s az is, hogy az "új képfajták" közül a lenyomattal leginkább a fénykép tart kapcsolatot. Másként: a fénykép leginkább a lenyomattal tart kapcsolatot az árny-nyom-tükör sorból, ezért is tárgyaljuk itt - de a "nyom" pillanatának valahogy az a lényege, amit Szent Ágoston a fentebb idézett szöveg alapján észrevett. Hogy amikor "keletkezik", akkor "nem látszik". (S az sem véletlen, hogy az a látás-magyarázat, amit ugyanott olvashattunk -, mely szerint valamiféle "kép" csak keletkezik érzékeléskor a "lélekben" - egészen a legutóbbi időig fennmaradt.)

Maga a fénykép sem látszik persze keletkezésekor, a "sötétben", (a camera obscurában, ahol más fényviszonyok uralkodnak.) De nem amiatt, "amiről készült": nem a leképezendő takarja a képet, inkább fordítva. A "valóságból merített nyomok" zavarják meg egyre inkább az érzékelés közvetlenségét.

Az érintéses kapcsolatot és a "nem kézzel készült" (nem érintett) kép-keletkezést a Veronika-legenda¹²⁹⁾ köti össze. Közbevetőleg: azzal nem foglalkozom itt - mivel nálam avatottabbak tárgyalják -, hogy valószínűleg ugyanazon "dologról" van mindhárom, tehát az Abgar-féle kép, a Veronika-legenda és a halotti lepel esetében szó. Vagyis a Torinói lepel lehet a fenti legendák és képek forrása, s így az Abgar-történet arról való tudósítással, a Veronika-legenda annak - szó-torzításból is keletkezhett: vera ikon = igazi kép - irodalmi változatává s legalább a XV. századtól egy jól behatárolható (s máig élő) képtípus forrásává változik. (Feltéve, hogy a lepel korát megállapító vizsgálatok helyesek.) Tehát nem azzal foglalkozom itt, hogy e vonatkozásban "mi az igazság", hanem egy történettel (utalva annak képi ábrázolásaira is), ami az Abgar-történet; egy nyilvánvalóan költött legendával, melynek írásos és képi változatai is vannak, ez a Veronika-legenda, valamint egy ereklyével, melynek van kultusza és van - történelmi értelemben vett - "története", nem utolsósorban pedig "megvan", mint egy ilyen és ennek mondott tárgy. Így köthető össze a képfajták és azok lehetséges értelmezéseinek tárgyalásával, s azon - idézett és nem idézett - korábbi interpretációs kísérletekben betöltött szerepével, melyek e dolgozat elsődleges témáját adják.

A Veronika-legendának tehát a kéz-érintés kettős (igen-nem) értelmű jelenléte ad egyfajta misztériumot, ami

jelen van - legalábbis az ábrázolások nagy részénél - abban is, ahogyan a kendőt tartja. A leírásnak - mármint e kép-típus leírásának - itt különösen nagy szerepe van. "Egy nőalak, aki egy képet tart" vagy: "Egy nőalak, aki egy kendőt tart, amin egy kép van" vagy "Veronika fel/megmutatja Krisztus (arc-)képét" (az "ereklyét" vagy/és az "igazi képet"). A kép-a-képben vonatkozásokról érdemes megjegyezni: feltétlen nehézséget okozott annak ábrázolása, hogy ez egy képet ábrázoló kép (tehát nem egy fej¹³⁰) és nem pusztán egy legendaalakot, szentet attributumával,¹³¹) mivel épp Krisztus képéről van szó. Ki kell itt emelni, hogy a nőalak legtöbb esetben "két kézzel" tartja a képet, ami nem pusztán "fizikai" tény: annak lényegét mutatja, miért lehet állítani, hogy költött történetről van szó. Túl sok ugyanis a "kapaszkodó", a biztosíték, a hitelesítés, a "nyom". Minden egyéb helyett: e tény azért döntő, mert könnyen elképzelhető, hogy egy ilyen kép, melyről a legenda szól, valóban van.

Ennek belátásához tegyük fel a következő kérdést: könnyen elképzelhető-e, hogy egy olyan "önmagától létrejövő" kép, mint a fénykép "van"? Csak azt kell hozzátenni, hogy mikor, és már szinte előttünk is áll az út, amit a "fény" fogalom jelentése - a fény-felfogás - megtett addig, míg a fény-kép, mint lehetséges ötlet előkerülhetett. Mindenesetre ehhez már egy nagyon "profán" fény szükséges, inkább egyfajta "világi" csillogás. Megemlíthetjük, hogy a turini

"halotti lepel" keletkezés-magyarázatainál jelentős szerepe van a fényjelenségeknek, s hogy az ereklýe és a fénykép között kapcsolat csak a halállal való "érintkezésük" miatt lehetséges. Nem szabad elfelejteni, hogy a lepel épp "feltámadás-bizonyíték", míg ilýesmit fényképról még nem állítottak.

A fényképezést feltalálásakor szinte csodaként ünnepeleék, melyet a Kémia és a Gép szelleme "hívott elő" és az Emberi Akarat fixált - a Hiúság új tükreként. Hyppolite Bayard egy önarcképén - melyen (ál-)halottként örökíti meg magát -, máig a legkidolgozottabb modelljét adja a fotó-paradoxonának. A képhez ugyanis egy szöveg (saját kommentárja) kapcsolódik: ez arról az el-nem-ismert, szerencsétlen feltalálóról szól, aki öngyilkos lett, és még holtában sem ismerték el - s akinek éppen ezen a képen, mely őt magát halottként ábrázolja, lehet "megcsodálni" találmánya nagyszerű és szépséges voltát. (Nem mellékes, hogy a szöveg zárásaként nap-barnított kezeit és arcát úgy "interpretálja", mint amelyek már "oszlásnak indultak", s javasolja a nézőnek, hogy - mivel ez tán szagló-érzékük bántja -, most már inkább forduljanak más dolgok felé.)¹³²⁾

Talán nem meglepő, ha itt röviden - s Bazin írására is tekintettel -, a mumifikálás tárgykörére utalunk. "A lelkek a Hádészban illatérzők", mondja Hérakleitosz¹³³⁾. Nem tudom, lehetne-e hasonló egyiptomi szöveget idézni, az viszont bizonyos, hogy a mumifikálásnál és egyáltalán a

testtel való halál utáni bánásmód kapcsán az illatszereknek nagy szerepe volt.¹³⁴⁾ Túlságosan egyszerű megoldás lenne a fotó-mumia kapcsolatot azzal elutasítani, hogy a fényképezőgépnek nem sok köze van a szagokhoz. Itt arra a problémára térünk át - s egyben vissza a lenyomathoz -, hogy mennyiben a "test" képe a fotó?

Talán semmi sem állt távolabb az első évszázadokban a kereszténységtől a kép vonatkozásában, mint az, hogy a "kép" (ami itt a látható alak, a "test képe" legyen) bármi lényegeset is "megörökíthet" az emberből, vagyis "ábrázolhatja". A korai portréfejlődés vonatkozásában Grabar idéz¹³⁵⁾ egy legendaszerű történetet, melyhez hasonlóan ír le Plótinoszról életrajzírója, Porphüriosz.

"Plótinosz, a filozófus, aki kortársunk volt, mintha csak szégyellte volna, hogy testben lakik. E beállítottsága miatt sem származásáról nem volt hajlandó beszélni, sem pedig szüleiről, sem pedig szülőházájáról. Az a gondolat, hogy festőnek vagy szobrásznak modellt üljön, olyanannyira elborzasztotta, hogy amikor Ameliosz arra kérte, egyezzen bele arcképe elkészítésébe, így válaszolt: talán nem elegendő azt a képmást viselni, amellyel a természet felruházott bennünket, hanem még azt kéri tőle Ameliosz, egyezzen bele e képmás időtállóbb képmásának elkészítésébe, mintha az valami szemlélésre méltó dolog volna? Mivel tehát ezt visszautasította, és megtagadta, hogy az arcképhez modellt üljön, Ameliosz rávette barát-

ját, Karterioszt, a kor legkiválóbb festőjét, jöjjön el, és látogassa az összejöveteleket, amelyeken bárki részt vehetett, és Karteriosz képes is volt figyelmének összpontosításával mélyen elméjébe vésni a látvány szembeötlő részleteit. Azután az emlékezetében elraktározott képmás alapján megfestette a portrét, Ameliosz pedig segített kijavítani a vázlatot, hogy valóban hasonlítson, és így Plótinosz tudtán kívül, hála Karteriosz tehetségének, mégiscsak elkészült egy igen hűséges Plótinosz-képmás."136)

Érdekes, hogy Porphüriosz ezzel kezdi Plótinosz életrajzát (egyébként Porphüriosz a szerzője az egyik legnagyobb hatású kereszténység-ellenes iratnak is).¹³⁷⁾ A történetben mintegy "lelopják" Plótinosz képét, akarata ellenére (tény persze, mai fogalmaink szerint, hogy az is egyfajta "önzés", ha valaki - a túlélőkre nem gondolva -, megtiltja az ilyen információkat önmagáról.) Mindenestre a történetben Plótinosz valóban csak mint "látvány" jelenik meg - s ez elmélete vonatkozásában nem igazán hízeltgő -, de az sem mellékes, hogy a történet írója (vagy a már létező legenda átértelmezője?) lényegében mintha Plótinosz tanításának megfelelően konstruálná a képhez e történetet. Emlékezés (vagy meditálás) révén, mintegy annak előhívásaként jön létre, amit alkotója "tapasztalt": csak épp másnak a képe jön létre, a meditáció által a készítő nem "önmaga képével" találkozik.

Mi sem árulkodóbb a fotó természetét tekintve, hogy ma mindenki köteles saját képét magával hordani, igazolásul (együtt ~~az~~ a kis könyvvel - vagy lappal -, mely a róla szóló, s a társadalom szempontjából fontos adatokat tartalmazza.) S a kép-nézés egy sajátos formája, mikor igazoltatás vagy "határ-átlépés" esetén az embert azonosítják. Innen nézve különös fényt kap, hogy a Grabar által idézett történethez képest itt milyen mozzanat marad el: a szembesülésé, mikor a "modell" rájön, hogy készítettek róla képet, és azt egy sajátos módon használják. A meditatív-"befelé"-forduló szemlélet számára a "külső kép" ugyanis valóban "érdektelen" (ezért "keletkezhet" egyébként, meditáció által) míg a másik felfogás (a kereszténységé és ezoterikus környezetéé) számára épp a "külső" és "belső" viszonya, átfordulása (ennek lehetősége) a lényeges.¹³⁸⁾

A "mandylionnal" kapcsolatos tanulmányok közül szempontunkból különös jelentősége van annak, mely az egyik Abgar-ábrázoláson az Abgar-képet tartó alakot Konstantinosz Porphürogennétosszal azonosítja.¹³⁹⁾ Az Abgar-történet és ábrázolásai mutatják, hogy a portré mintegy az "eredeti Krisztus-képpel" együtt keletkezik, vagyis a "világi" ábrázolás lehetőségét az "igazi kép" és a portré együttesen teremtik meg.

A lenyomat "hatalma", s talán lényege is ebben áll: a konkrét és egyedi dologhoz kötött. Az anyagi anyaggal

való érintkezése transzcendálható így a keletkező forma révén a szellemibe: a testnek a nyomát viseli, de nem azt, hanem annak "meglévét" jelenti (ahogy az árnyék is az anyag jelenlétére utalt indirekt módon), még inkább megmutatja az anyag és szellem közötti közvetlen "átjárás" egyik szélső értékét.

V.

TÜKÖR

"A fénytanban az elemi síktükör az egyetlen eset, ahol a sugárkéve nyílásának megszorítása nélkül a végtelen tér és képe pontszerűen egymásnak megfelel... A tükör nem képalkotó, hanem a sugárzási irányt megváltoztató eszköz. A tükörben nem önmagunkat, hanem szemlencsénkkel a tükörről visszavert sugárzással alkotott képet látjuk."¹⁴⁰⁾

A természetes módon keletkező képszerű jelenségek közül talán a legtöbbet tárgyalt, s épp ezért legnehezebbnek tűnik a tükör, a "tükörkép" értelmezése. Kétségtelen, hogy mind az árnyéknál, mind a lenyomatnál érintett kérdések előkerülhetnek itt is, de a hasonlóságok helyett érdemes inkább a különbözőségekre figyelni, szem előtt tartva azt a tényt, hogy a jelen században oly mértékben sokasodtak meg a tükör-tükrözés tárgykörrel kapcsolatos művek és értekezések, ami akár a lenyomat/nyom akár az árnyék vonatkozásában elképzelhetetlen volt bármikor is.

Bevezető idézetünkhöz kapcsoljunk most kettőt, már nem a természettudományos, hanem a filozófiai nyelv közegeiből, jelenség és magyarázata másfajta megfogalmazásaként: "A tükörben ... láthatom "magam": ami azonban itt előtűnik számomra, az kép, melyről tudom, hogy engem ábrázol. Hogy hozzám tartozik, az közvetlenül nem derül ki. A fény fizikai tükröződését csak gondolati reflexió alapján értjük

meg. A szem sohasem látja magát. Az arcunk és a hátunk nem látható számunkra." (Erwin Straus: Az érzékek színeképe. A fenomenológia a társadalomtudományban. Gondolat 1984 Budapest 416.p.)

"... az ideális képmás a tükörkép volna, mert ennek valóban tűnékeny léte van: csak annak számára van, aki a tükörbe pillant, s a tiszta megjelenésen kívül semmi. Valóban azonban a tükörkép egyáltalában nem kép vagy képmás, mert nincs magáért való léte; a tükör a képet veri vissza, tehát azt, amit tükröz, csak addig teszi láthatóvá számunkra, amíg tükörbe nézünk... De mégsem véletlen, hogy itt képről, s nem képmásról vagy leképzésről beszélünk. Mert a tükörképben maga a létező jelenik meg képként, úgy, hogy a tükörképben ő maga van előttem. A képmást viszont mindig úgy kell nézni, hogy tekintetbe vesszük azt, amire vonatkozik." (Hans-Georg Gadamer: Igazság és módszer. Gondolat 1984 Budapest 109.p.)

Anélkül, hogy részletesebben belebonyolódnánk a három szöveg szóhasználat-különbségeiből, szemléletéből és jelentésbeli eltéréseiből adódó problémákba, érdemes egy mozzanatra utalni. Hogyan is van valójában: "a tükörben nem önmagunkat", hanem a szemlencse által és a visszavert fénysugarak révén alkotott "képet" látjuk? (1. idézet). Vagy olyan képet látok, melyről "tudom, hogy engem ábrázol", de az nem derül ki, hogy "hozzám tartozik"? (2. idézet) vagy: "a tükörképben a létező jelenik meg képként", vagyis

annyiban "magunk", amennyiben létezőként vagyunk jelen.

(3. idézet)

Valójában a kép "mibenlétének" elhatárolására történik mindhárom esetben kísérlet, s itt - két utalás segítségével - könnyen felfoghatóvá válik, mi okozhat zavart, illetve hol helyezkedik el a kép "általában" a látvány-világhoz, illetve a művészi értelemben vett képhez képest.

Wittgenstein: "De a szemet valóban nem látod. És a látótérben nincs semmi, ami arra engedne következtetni, hogy valamilyen szemből látszik." Ezt a Straus-idézet rokonságként hozom példának arra, ami a látvány-világhoz szolgál alapul. Heidegger: "A műben nem csak valami igaz, hanem benne az igazság működik. (...) hagyja, hogy mint olyan a létező egészének vonatkozásában megtörténjék az el-nem-rejtettség." Az ismert szöveghely szemléletes a Gadamer-idézethez kapcsolva, mivel megmutatja, hogy a tükörkép - a kép általában - a létezővel, a mű pedig az igazsággal áll vonatkozásban. Ettől egy mű is lehet kép, és része a látványvilágnak, viszont amit látvány-világként nevezünk meg, még nem kép, amit képként, nem biztos, hogy "mű". A tükör az első kettő között áll, tükröző felületével még a látványvilág felé fordulva, formájával és működésével azonban - minthogy "elhatárol" és megváltoztat - már a kép mintájaként.

A tükörkép tekintetében fentiekén túl különbséget kell tennünk a jelenség és a jelenségen alapuló metaforikus

értelmezések között: nem közömbös megfigyelni, miért épp ez a jelenség vált ennyi szóképp és - egymástól eltérő - értelmezés, gondolatrendszer forrásává.

Néhány - a nem távoli múltban keletkezett - alapos feldolgozás¹⁴¹⁾ szerencsére felment azon kötelesség alól, hogy a lehetséges megközelítési módokat (tükör-tárgy története, tükör-ábrázolások írásban és képben, ezek fő típusai, a tükör-mágia és varázslás, a tükör különböző, történeti és geográfiai értelemben vett kultúrkörökben stb.) végig vegyük, illetve a XX. századi művészetben elfoglalt különös helyét értelmezzük-illusztráljuk. Utóbbi szempontból csak azt a megjegyzést szeretném tenni, hogy a videóval kapcsolatos a legtöbb tükör-hasonlat a tárgyalt képfajták közül. A videó valójában az első olyan médium, ahol a valóságosnak megfelelően, vagyis nem "tükör-fordítottan", s ezen túl "szinkronban" szemlélhetem "önmagam képét" (akár a hátammal együtt): így ez a tükör "kiterjesztése" is.

Kíséreljük meg most az itt fontosnak vélt értelmezési kontextust megteremteni három hosszabb, s meglehetősen híres idézet nyomán.

Időrendben az első Platon, akinek tükörrel kapcsolatos álláspontját az Állam, a Szofista és a Timaios egy-egy részletével illusztráljuk.¹⁴²⁾

(1) Állam, X. kv., 596 e

"Szókratész ... ha egy tükröt veszel, s azt mindenfelé körülhordod: így egykettőre alkothatsz napot és mindent, ami az égen van, földet, sőt nagyon hamar magadat, a többi élőlényt, használati tárgyakat, növényeket, s minden egyebet is megalkothatsz, amiről az imént szóltunk.

Glaukón Igen - látszat szerint; de nem ám valóságos mivoltukban!"

(2) A szofista 266 c

"Vendég Álomban és természetes úton létrejött tünemények: az árnyék, midőn homály támad a tűzfényben, továbbá midőn kettős - saját és idegen - fény, fényes sima felületeken egybeolvadva, oly képet eredményez, mely a különben megszokott látvánnyal ellentétes."

(3) Timaiosz 45 e - 46 c¹⁴³⁾

"... mert az istenek a szem védelmére kitalálták a szemhéjakat, s amikor csak lecsukódtak, visszaszorítják a benne levő tűz erejét, s ez akkor a bent levő mozgásokat oszlatja szét és egyenliti ki, s e kiegyenlítés folytán nyugalom áll be; s ha nagyfokú ez a nyugalom, álomtól alig zavart alvás lep meg; ha azonban bizonyos nagyobb mozgások maradnak meg, akkor, amilyenek és amely helyeken maradnak meg e mozgások, olyan és akkora intenzitású álmokképeket szoktak kelteni, amelyek külső hasonmások, s amelyekre visszaemlékezünk mikor a külső világban felébredtünk.

A tükörképek és egyáltalán a fényes, sima felületek jelenségeit belátni ezek után nem nehéz. Ugyanis a belső és külső tűznek egymással való egyesüléséből - mint-hogy szintén egygé lesznek minden egyes esetben a sima felületen és sokféleképpen átalakulnak - szükségképpen mutatkoznak mindezek a jelenségek, minthogy az arcon levő tűz a

látást kísérő tüzzel a sima, fényes felületen szilárd képpé olvad össze. Mármost a bal jobbnak látszik, minthogy a látósugár ellentétes részeivel ellentétes részek jönnek érintkezésbe, az összetalálkozás megszokott módjával ellenkezőleg. Viszont a jobb jobbnak s a bal balnak látszik, midőn a tükör sima felülete, mindkét oldalán ki-magasodva a síkból, a látósugár jobb oldalát balra taszítja s a másikat a másik irányba. Végül ugyanez a tükör arcunkhoz képest hosszában fordítva mindent a feje tejére állítva mutat, mert most a fény alsó részét fölfelé, felső részét viszont lefelé taszítja."

(Itt szükséges emlékeztetni arra, hogy az ókori tudomány a katoptrikát - a tükörrel kapcsolatos tudást - megkülönbözteti az optikától, a látással kapcsolatos vizsgálódásoktól.)

Apuleius (A mágiáról, 14-16, részletek)¹⁴⁴⁾

"De mondd csak, ha beismerem, hogy bele szoktam nézni a tükörbe, végtére is miért bűn az, ha az ember ismeri saját arculatát, és nem csak egyetlen helyen tartja képmását, hanem egy kis tükör segítségével mindenhol magánál hordja és előveheti. Hát nem tudod, hogy az ember számára semmi sem áhítottabb látnivaló, mint a saját képe? Jól tudom, hogy minden embernek annál kedvesebbek a gyermekei, minél inkább hasonlítanak hozzá. A közéletben is azért szoktak szobrot állítani az olyanoknak, akik nagy érdemeket szereztek, hogy jutalomból láthassák magukat. Vagy mire valók volnának a különféle művészetek alkotta képmások? És talán csak az olyan arckép méltó dicséretre, amit művész keze alkotott, amit pedig a természet kínál az elvetendő? Pedig inkább csodálnunk kellene, hogy a tükör milyen gyorsan és milyen híven fest képet rólunk. Hiszen minden emberkéz alkotta képmás elkészítésére

hosszadalmas munkát kell fordítani, mégsem eredményez olyan hasonlatosságot, mint a tükör, mert az agyagból hiányzik az életerő, a kőből a szín, a festményből a mélység és mindnyájukból a mozgás. A tükör viszont tökéletesen hű hasonmást mutat, és csodálatosan találó képet látunk benne, amely nemcsak hasonlít, hanem mozog is, és az ember legkisebb biccenését is követi. Együttal mindig azonos korú is azzal, aki beletekint, és a zsenge gyermekévektől a végső öregségig az életkorok megannyi vonását magára ölti, a test minden változását követi, ugyanannak az arcnak megannyi, akár vidám, akár bánatos kifejezését is utánozza. Az agyagból formált, az ércből öntött, a kőbe vésett vagy viaszba égetett és festékkel felhordott vagy bármely más művészettel alkotott képmás viszont nem is olyan hosszú idő elteltével elveszti hasonlatosságát, és mint a holttest, egyetlen, mozdulatlan arculatot mutat. Így múlja felül a hű ábrázolás tekintetében a képzőművészetek a tükör játsszi művészete és mesteri visszfénye. (...)

De talán nemcsak ezért kell a filozófusnak a tükörbe néznie. Hiszen többnyire nem is a saját hasonmását kell megfigyelnie, hanem a hasonlóság okát magát kell vizsgálnia. Vajon helytálló-e, amit Epicuros állít, hogy testünk bocsát ki képeket, amelyeket, mint valami levetett burkot, szüntelen áramlatként sugároz ki magából, és ha ezek sima és tömör közeghez érnek, nekiütközve visszaverődnek, és fordított képként érkeznek vissza hozzánk? Vagy ahogy más filozófusok tanítják, szemünk bogarából magunk bocsátunk ki sugarakat, és ha ezek - Plato vélekedése szerint a külső fénnel keveredve és egyesülve, Archytas elmélete alapján pusztán szemünkből kilövellve és segítség nélkül, a sztoikusok feltevése szerint pedig a légáramlástól hajtva - tömör, fényes és sima testre vetődnek, ugyanolyan szögben, amilyenben ráestek, visszaverődnek és visszatérnek az ember szemébe, így jelenik meg a tükörben a képe annak, amit

a tükrön kívül látunk és tapintunk.

Nem gondoljátok, mégis a filozófia feladata, hogy vizsgálja és kutassa ezt, és hogy a filozófusnak látnia kell a tükrök minden fajtáját, szilárdat és vízben tükrözőt egyaránt? Vagy a már elmondottakon kívül nem kell-e arra is magyarázatot találnia, miért mutatkozik síktükrökben teljes hasonlatosság a tárgy és tükrképe között, a domború és gömbölyű tükrökben miért látszik minden lekicsinyítettnek, a homorúakban pedig felnagyítottnak? Aztán milyen esetekben és miért cserélődik fel a jobb oldal a balal? Mikor tűnik úgy, mintha a kép a tükr mögött volna, és mikor lép a kép eléje? Miért lobbantják lángra a homorú tükrök az eléjük helyezett kócot, ha a nappal szembe fordítjuk őket? Hogyan keletkezik a felhők között tarka szivárvány? Hogyan mutatkozhat az égen egyszerre két teljesen hasonló nap, és hogyan keletkezik még sok efféle tünemény, amilyeneket hatalmas művében a syracusai Archimedes tárgyal..."

Ha eltekintünk most attól, hogy e védőbeszéd azért tér ki ilyen alaposan a tükr-tárgykörre, mivel vádként a "tükre van a filozófusnak..." kitétel hangzott el, s a védekezés alaposságából ítélve ez valamelyest komoly vád lehetett (ebből egyébként az is következhet, hogy a szerző bizonyos fajta használatokról nem szól) -, akkor megállapíthatjuk; a tükr mint praktikus és mint meditatív segédeszköz jelenik meg, először művészetinek, majd inkább "tudományosnak" nevezhető összevetések által. A gondolkodó egy konkrét - és feltehetőleg nem a maihoz hasonlóan köznap - cselekvést - "tükörbe nézni" - értelmezve jut el az általában vett megismerés szintjére.

A harmadik példa Augustinus elemzésének részlete¹⁴⁵⁾
a - mind közül talán leghíresebb - bibliai szöveg hely, Pál apostol Korinthoszbeliekhez írott első levele e mondatáról: "Most csak tükörben és homályosan látunk, akkor azonban majd szín_ről szín_re." (1 Kor 13 12)

"Ha keressük, hogy milyen a tükör, akkor az jut eszünkbe, hogy a tükörben csak a kép látható. Az tehát a törekvésünk, hogy ebben a képmásban, ami mi magunk vagyunk, meglássuk legalább homályosan azt, aki teremtett bennünket. Ezt fejezi ki az apostol másik mondása is: Mi pedig, akik földetlen arccal (tükörben) szemléljük az Ur dicsőségét, dicsőségről dicsőségre átváltozva hasonlókká leszünk hozzá. Az Ur lelke által." (2 Kor 3. 18)

"Tehát azt mondja, hogy tükörben szemléljük (speculantes), visszatükröződni látjuk, nem őrhelyről (specula) szemléljük. A görögben, ahonnan az apostol szavait lefordították, nincs meg ez a kettősség. A latinban speculum a tükör, amely a dolgok képét mutatja, a specula az őrhely, a magaslat, ahonnan szétnézünk. A görögben a két szó egészen másként hangzik.

Az előbb elmondottakkal az apostol ezt a kifejezését magyaráztuk: Most tükörben látunk. Azután hozzáfűzte: homályosan látunk. A kifejezés nehezen érthető azoknak, akik nem ismerik a beszédmódokról szóló írásokat. A görögök tropos-nak nevezik a jelképes kifejezéseket, és ezt a latin nyelv is átvette.

Ahogy a sémákat gyakrabban alakzatoknak mondjuk, úgy a tropost gyakran módozatnak. Az egyes módozatok neveit nem könnyű latinul visszaadni, és szokatlan is. Ezért egyes magyarázók az apostol kijelentésében: ennek jelképes értelme van (Quae sunt in allegoria), nem akarják az allegória szót használni, mert úgy fordítják le, hogy más szó alapján

értelmezhető. Az ilyen allegóriának több fajtája van, ide tartozik az enigma, a homályos kifejezés is.

Az enigma általános meghatározása kell, hogy magába foglalja az alája tartozó fajtákat is. Ahogy pl. minden ló állat, de nem minden állat ló, úgy minden enigma allegória, de nem minden allegória enigma.

... az enigma röviden kifejezve homályos allegória, ... Igazában egy az értelme ennek a kettőnek, hogy most tükörben látunk és homályosan látunk. Az egész kijelentés ugyanis ez: Most csak tükörben látunk, homályosan. Ahogy én látom, a tükrön valójában a képet érti, a talányon pedig a homályos hasonlóságot, amit nehéz áttekinteni. A tükör és a homály nevével tehát az apostol bizonyos hasonlóságokat akar kifejezni, amelyek alkalmasak Istennek olyan megértésére, amilyenre most képesek vagyunk. Semmi sem olyan megfelelő, mint az, amit a kép szóval kifejezünk.

Ne csodálkozzon senki azon, hogy ebben az életben a megismerésnek ilyen módját kapjuk, vagyis - mintegy tükörben és homályosan - azaz csak fáradtsággal látunk valamit. Ha a látás könnyű volna, nem használta volna az enigma, a talány szót."

Ha azt vizsgáljuk, hogyan elemzi Szt Ágoston az adott bibliai szöveget, meg kell látnunk: itt már valószínűs tükörről szó nincs, talán inkább - első látásra - a tükör-szóról. Ez mintha hasonlítana arra, amit Platon tanácsol a szofistával való beszéd kapcsán: inkább a fogalmazás módjára ügyeljünk, mint érzékletek egyfajta - leírásban adott - pontosságára.

Alaposabban átgondolva, és felfigyelve arra, hogy a képmás - mint az idézett szöveg elején olvasható -, "mi magunk vagyunk", már más fényben tűnik fel a "vissza-

tükröződni látjuk" kifejezés is, valamint a zároszövegben ez: "Ahogy én látom, a tükörön valójában a képet érti..."

Az a "valóságos" tükör, mely Platonnál még többféle magyarázat tárgya, Apule¹usnál is tárgy, de már eszköz is a gondolkodáshoz, Augustinus szövegében (hasonlóképp a bibliai kontextusban) mintegy "feloldódik", szóképpé, nyelvi eszközzé válva jelenik meg alig mutatva már az érzékeléshez, tárgyhoz kötött eredetét.

A tükör megjelenése itt tehát olyan, hogy apró csúsztatással keletkezhet belőle a jól ismert változat és értelmezés, melyet egy - ugyancsak gyakran és szívesen emlegetett - Leonardo-szöveg reprezentál, variánsaival:

"A festő szelleme váljék hasonlóvá a tükörhöz, amely folytonosan változik az előtte levő dolog színe szerint, s annyi képmással telik meg, ahány tárgy áll vele szemben..." (Trattato... 56.)

Mintha a Platon által körülhordozandó tükör révén szemléltetett alkotás-elgondolás elevenedne meg. A hangsúly azonban - mint az a következő idézetből egyértelművé válik - a "festő szelleme" és a "képmás" viszonyán van: "Az a festő, aki csak szeme és ábrázoló-képessége révén alkot, anélkül, hogy szellemét is segítségül venné, nem más, mint egy tükör, amely mindent visszatükröz, anélkül, hogy tudná, mi is az." (u.o.)

Mielőtt úgy döntenénk, hogy - legalábbis a tükör tekintetében - két, egymásnak ellentmondó szöveghelyről van szó, békítsük ki egy - mindkettőt magyarázó - harmadikkal: "A festő szeresse a magányt, mérlegelje amit lát, és beszélgessen magában róluk, s válogassa ki közülük a nemük szerint legkiválóbb részeket. Olyan legyen, mint a tükör, amely annyi szint vált, ahány dolog kerül eléje. Ezt cselekedvén második természetté válik." (Trattato ... 56.)¹⁴⁶⁾

A lényeg a "mérlegelje" - "beszélgessen" - "válogassa ki" - folyamat, amely mintegy módszerként jelenik meg: így veszi "segítségül" szellemét, s ezen a módon válik hasonlatossá a "festő szelleme" a tükörhöz. Az ellentmondástól tehát csak akkor szabadulunk meg, ha itt is képes beszédre gyanakszunk, mint a Szt Ágoston-tól idézett elemzésben. De ha csak ilyen módon kíséreljük meg érteni, ennek vannak veszélyei, amit egyébként az Augustinus-féle elemzés elkerül, egyszer sem hívva segítségül konkrét tükröt, konkrét személyt vagy képet, sőt még a homályos ("enigmatikus") látás és a tükörben való látás kifejezést is egymásra vonatkoztatja (mintegy a "látás" szóval egyszerűsít). A "tükör által" vagy "tükörben való" látás persze nem ugyanaz, mint a "tükörként" való: ha a kép (a tükör) mi magunk vagyunk, akkor mi értelme, hogy a "festő szelleme" váljon hasonlóvá ehhez? Úgy tűnik, redukcióról van szó: a szellem kiemeléséről

a lélek és test rovására. Fentebb apró csúsztatásról írtam az összevetés kapcsán: Agustinusnál arról van szó, hogy a "speculum", a tükör "az, ami a dolgok képét mutatja" (s elválasztandó a speculától, őrhelytől, tehát a "honnan nézzük" kérdéstől is), viszont a "tükörben csak a kép látható", ami mi magunk vagyunk. Így mind a tükör, mind a tükörkép eltűnik, hogy mintegy "enigmatikusan", allegóriaként jelenhessen meg. Leonardonál pedig igen nagy szükség van a kép visszahozatalára: a tükör mint metafora kerül elő tehát. Nem mint dolog, amely az ismert módon működik: "a dolgok képét mutatja", hiszen azok valójában nem is képek, mivel "mindent visszatükröz anélkül, hogy tudná, mi is az". Nem az alkotói, tudatos oldalt, hanem az érzékelést modellezi tehát a tükör, mikor "képmással telik meg": ez csupán kiindulás a képhez.

A képhez, ami festmény természetesen, s amelynek azután már semmi köze valójában a tükörhöz, ha némely esetben egy bizonytalanabbnak tűnő megfogalmazás el is feledteti, mint pl. Dürernél¹⁴⁷) (aki egyébként különbséget tesz a lejegyzésszerű "Abbild" és a festmény, vagy inkább mű-szerű, "kész" Tafel között): "... a festés az, amikor valaki az összes látható dolgok közül bármit, amit akar, sík felületre rá tud vinni, akármilyen legyen is az." A definíciószerű megfogalmazás mintái és igyekezetének iránya nyilvánvaló. (Hasonló, mai kontextusban persze, ez a képdefiníció: "A kép jelentő felület" - Vilém

Flussertől.) De tegyük hozzá - fenti leonardoi szövegekhez is visszaautalva - ezt a másikat:

"Hiszen az ember legnemesebb képessége a látás. Ezért amit látunk, az hihetőbb és maradandóbb annál, amit hallunk. De amit látunk is meg hallunk is, azt még erőteljesebben fogjuk fel. Ezért akarom elmondani és megmutatni, hogy annál érthetőbb legyen. A látás ebből a szempontból tükörhöz hasonlítható. Hiszen mindenféle alakzat kerül a szemünk elé, amit eléje tárunk."

Tehát van egyfelől a látás és van másfelől a festés. A látás az, ami - "ebből a szempontból" - a tükörhöz hasonlítható, Dürer szerint. Láttuk, ez Leonardo álláspontja is, bár egy kicsit tágabban, nem egy érzékszerv kiemelésével (mely nehézséget Dürer is érzi, ezért utal a hallásra), hanem összességében a "szellemet" emlegetve alkotja meg a hasonlatot. A szellem, valamint a festő és a tükör működése pedig nem azonos: minthogy a "festő szelleme" "hasonlóvá válik" a tükörhöz, ezzel csak az alap teremtdik meg ahhoz, hogy tudja, mit érzékel s legyen mit mérlegelnie, s ez alapján "beszélgetnie" (magával-magában), majd kiválogatnia a "legkiválóbb részeket".

Pál apostolnál - Augustinust követve - megérthetjük, hogy ha magunkat látjuk, akkor mintegy tükör által látunk (az ismert "gnóthi szeauton" tanács is új jelentést nyer közben), ami annyit jelent, hogy homályosan, nem világosan, de az enigma értelmében homályosan: nem a

“világos”, hanem a “képes” (beszéd) értelmében. A tükör így az önmagunkon való keresztül-látáshoz kell.

Leonardonál (s a reneszanszban) ha tükörként vagyunk képesek szellemünkkel “reflektálni” (a szó jelentése lehet egyaránt “visszaver”, “átgondol”, “válaszol”) a világra, akkor megalkothatóvá válik a “kép”, az a kép, mely mintegy “második természetként”, az alkotás révén hozza kapcsolatba az alkotót - a teremtővel.¹⁴⁸⁾ (A művész alkotását legitimálja, hogy Isten teremtését imitálja.) A tükör tehát önmagunk megalkotásához kell, ami által alkotás egyáltalán lehetséges és a már embertől független kép (festmény) létrejöhet. E szakasznál viszont már nincs szó semmiféle tükrőről.¹⁴⁹⁾

Kimondható most már, hogy mintha a tükör megjelenésekor mindig másról lenne szó - ahogy a virtuális képillúzió sem annak síkjában jelenik meg -, s nem magáról a tükrőről, tükröződésről. Hol az érzékelés, látás, hol a megismerés (önmagunké, a világé, Istené) kerül szóba, szóképként való használata pedig gyakoribb, mint valóságos - tehát tükörként való - tárgyalása, ha a téma előfordulásait nézzük. Mindez azért lehet így, mivel megjelenésében a legösszetettebb a három “természetes” képjelenség közül: a tükörkép “színes” és “mozog” (köznapi értelemben), hasonlósága legtöbbször torzításmentes, ugyanakkor torzításai is érdekesek, meglepőek (rendezettek); a hasonlóság egyben a “szimmetria”-problémák tanulmányozására is ösztönöz, mint “jobb” és “bal” megfordulása (pontosabb fogalmazással az “előre” és “hátra” mutató irányok¹⁵⁰⁾ megfordítása). Utóbbi

jelzi a metaforikus lehetőségeket is, mint "jó" és "rossz" (rontó) karakter, önismeret és hiúság, a világ "pontos" képmása és a "másvilág", a halál "tükre".

Az ember - legalábbis a videóig - egyidejűleg csak a tükörben láthatta ("megkettőződve") önmagát, saját hiteles képét is a fotó megjelenéséig csak a tükörrel alkot-hatta meg (v.ö. az Apuleus-idézet vonatkozó részét a személyi igazolvánnyal): ez a dimenzió talán még fontosabb, mint a "világ-tükör" helyzete. Beláthatjuk, ha arra a kapcsolatra gondolunk, amikor valami mást látunk a tükörben, nem magunkat. Ekkor ugyanis biztosak lehetünk benne, hogy az viszont minket lát(hat), ha képes érzékelésre és szándékában is áll. Vagyis a tükör ilyen módon mindenképp egy kapcsolat médiuma, amely legalább ötven százalékban a nézőre, nézésre vonatkozik s csak a "másik fele" a látott. Amikor a látó/látott - önreflexiónak is nevezhető¹⁵¹⁾ - azonossága áll be, ami elég gyakori, a Narcissus-mítosz¹⁵²⁾ kikerülése szinte lehetetlen.

Minthogy elemzése és alapvető jellegzetességei ismertek, így ezekkel nem foglalkozunk. Néhány kiemelt mozzanata érdekes most, teljes mítosz-elemzés helyett, az viszont részletesebben.

Az egyik - Ovidius nyomán, akinek leírását kiválasztottam - a távolság szerepe: "Vágyam tárgya velem: koldussá kerget a bőség. / Bárcsak a testemtől valahogy megválni lehetne! / Új ez a vágy, hogy amit szeretünk, az messze

lehessen!"¹⁵³⁾

Ezt az "új vágyat", mindenekelőtt az "én" és a "tükörkép" távolságot (másként: a tapintás - látás különbséget)¹⁵⁴⁾, azt, hogy ha a tükörben lévő "magamat" meg akarom érinteni, nem a tükör felé kell nyúlni, mivel akkor a tükröt érintem, nem annyira a későbbi "elidegenedés" fogalom vonalán, hanem a szolidabb ismeret fényében szeretném mutatni. Azt kell megértenünk, nem is olyan egyszerű és magától értetődő önmagunk azonosítása és/vagy megkülönböztetése tükörképünkkel, minthogy nem "közvetlenül" felfogható jelenségről van szó. Vagy saját (arc)képünk vagy a tükör tulajdonságainak ismerete szükséges - előbbi pedig épp "tükör által" ismerhető meg - egyebekről nem is beszélve. (Hartlaub közli G. Schick képét¹⁵⁵⁾, a "Hiúság születése" címmel, mely a ruhátlan Évát ábrázolja, amit egyik lábával a vízbe lép, s lefelé tekint, vagyis mintegy "abban a pillanatban", amint tükörképét felfedezi. Saját képünk "felfedezése" - tágabban: "először látni" valamit - illetve az így megszerzett "tudás" egyben valamiféle ártatlanság elvesztése is.¹⁵⁶⁾

A másik mozzanat: Ovidius nem véletlenül kapcsolja össze Echo nimfa történetét Narcissuszéval (lehet, hogy más okok mellett erre ösztönözte a "visszhang" megnevezésére szolgáló latin kifejezés is: "vocis imago"). Hang és "fény" képének hasonló együttléte a film, videó egyik fő jellegzetessége, a kép és a hang két külön, de szinkronizáltan futó jelsorában. Nem véletlen, hogy McLuhan¹⁵⁷⁾ számára is komoly

inspirációt jelentett a mítosz elemzése. Említettük már, hogy a tükör-hasonlatok leggyakrabban a videóhoz kapcsolódnak, ezek közül is kiemelten a Narcissus - mítosz, ami persze már a fotónál is megjelent.¹⁵⁸⁾ Igazából a tükör a távolbalátás modellje, Narcissus pedig e vonatkozásban az első tévénező mindaddig, amíg rá nem döbben ("trial and error"), hogy önmagát látja (mely rádöbbenésre a mai tévé még nem inspirálja nézőjét). Valójában az egész mítosz legizgalmasabb szála vagy inkább síkja a vízfelület; egyáltalán a víz szerepe és megjelenése ebben és az ezekhez hasonló, rokon történetekben, mítoszokban, képekben.

A tükörkép ugyanis csak "érintetlen", nyugvó, sík vízfelület esetén áll elő torzításmentesen, tehát a valóságossal könnyen azonosítható módon, ami egy meglehetősen kitüntetett helyzet. Olyan ábrázoláson, ahol víz látható (táj, fürdés, keresztelés), mód nyílik a fényvisszaverés mellett a fénytörés (torzítások, áttetszőség) bemutatására is a tükörképen *által*. Majdhogynem e jelenségek "teszik" a vizet ábrázolhatóvá, ha nem csak jelezni kívánjuk (kék szín vagy hullámvonal). Piero della Francesca képe kulcsfontosságú e vonatkozásban: Szt János kereszteli Krisztust, aki vízben áll. A víz megfestésénél az átlátszóság - s a talaj, a meder megmutatása -, valamint az áttetszőség és tükröződés egyaránt jól megfigyelhetők, s e három jelenség együttese nézőpont-változtatásra is készíti a festőt, e

képnél.¹⁵⁹⁾ Egyébként Narcissus és Krisztus kapcsolódása ismert a szakirodalomban Dora Panofsky Poussin-elemzésétől (Narcissus és Echo képében a keresztről levett Krisztus siratásának témáját ismeri fel, pogánnyá téve)¹⁶⁰⁾ a videóelméletig: Mona da Vinci Echo és Mária Magdolna sorsa alapján (mely során Giotto Noli me tangere-freskójára hivatkozik) azt állítja, hogy a Narcissus-Krisztus párhuzam a hegyi beszéd "Szeresd felebarátodat, mint önmagadat" ismert megállapítása nyomán is újragondolható.¹⁶¹⁾ A videó narcisztikus karakteréről szóló írások elsősorban az önkép megtalálása, az önreflexió és ön-tudat megalkotásának tárgykörét érintik, ám ez előtt érdemes néhány megjegyzés erejéig még a víz és kép kapcsolathoz visszatérni.

Narcissus legtöbbször a forrásnál jelenik meg képcímekben, s e téma legközvetlenebb párdarabja Salmakis nimfa és Hermaphroditosz története.¹⁶²⁾ A két mítosz - legalábbis az Ovidius-féle változat -, még az utóbbinál lévő furcsa beteljesülés ellenére is sajátos ellentettje a bibliai József és Putifár történetnek. Hasonlóképp a "hosszú haját" fésülő és magát a "víz tükreben csodáló" Salmakis jelenet szinten előkészítője lehet a Bathseba a fürdőben és a Zsuzsanna és a vének témáknak. Ezek a keresztény kultúrkörben alak és tükörképe ábrázolásának fő lehetőségei, nem utolsósorban pedig az aktábrázolásé is. Észre kell venni, hogy a jelenet a "leselkedés", meg-

lesés aktusával "gazdagodik"¹⁶³⁾ - mintegy a későbbi "peep showk" előzményeként, nem felejtve, hogy e nevet a XVII. századi optikailag megszerkesztett "kukucskáló dobozok" kapták, a tér csak később tágult s egészült ki "szereplővel" - utalva a Diana/Artemisz mítoszra, mely szintén fürdés-leselkedés motivomú. Pusztán a csattanó marad el: míg Akteón szarvassá változik¹⁶⁴⁾, mert meglátta a barlangban, a forrásnál fürdő Dianát, s a nimfákat, ruha nélkül, - a "véneket" és utódaikat e sors nem fenyegeti. E víz-történetekben a szemek mintegy tükör-helyettesítők is, ami elvezethet a "forrás" lényegének vizsgálatához.

Mindenekelőtt a forrás "eredet", és ebben az értelemben tekintve említeni kell egy eddig még nem idézett "festészet keletkezése" legendát. Legismertebb formáját tekintve L.B. Albertitől származik, ám egy változata Plótinósnál is fennmaradt.¹⁶⁵⁾ (Itt P. Dukois nyomán idézem, aki használja a videó-narcizmus metafora kifejtésénél.)¹⁶⁶⁾

"Nincs nemesebb művészet, mint a festészet ... Ezért szoktam volt mondani a barátaimnak - költők szavával -, hogy Narcissus, aki virággá változott, ő volt a festészet feltalálója (inventore...della pittura). És egyébként, ha a festészet minden művészet virágja, Narcissus egész históriája (tutta la storia di N.) kapóra jön. Mondanád-e, hogy festeni egészen más dolog, mint át-

ölelni (abbracciare) így a művészettel, itt, a forrás eme felszínét (quella ivi superfice del fonte¹⁶⁷).

Fontos mozzanat, hogy a virággá változó Narcissus s nem az önmagát ("tükörképét") szemlélő Narcissus a kulcs-kép. (Ilyen értelmezést ad egyébként még Dali ismert festménye,¹⁶⁷) de eszünkbe juthatnak a "virágok" kapcsán korábban írottak is.)

Érdemes összevetni a "festészet keletkezésének" e leírását a korábban ismertetett változatokkal.¹⁶⁸) A körvonal varázslata az alak megragadásában áll, mintegy "levenni" a "formáját" s ugyanígy a lenyomat/nyomhagyás, azzal a nem lényegtelen változással, hogy a közvetlen érintkezés mágiája nélkülözhetetlen a keletkezéshez. A tükör azonban eltávolítás, ahol a kapcsolat spirituális (szellemi) még inkább: enigmatikus. Már túl vagyunk a keletkező (reflektált),¹⁶⁹) (vissza-sugárzott) képen való csodálkozás állapotán. A kreáció áll a középpontban, a "részek" megfelelő kiválasztása és elrendezése a fejben, majd ennek képe: a kép maga, mely e transzformáció által születik meg igazán.

Hátra van néhány zárómegjegyzés arról, amit fentebb az önkép - önreflexió - öntudat szavakkal jeleztünk.

Kétségtelen, hogy a portré nehézsége (a "belső" és "külső" kép viszonya) nem egészen egyezik az önportrééval. Utóbbinál a technikai problémákon túl lényegesen több gátat kell áttörni (köztük tiltást, tabukat is), de ami

a legfontosabb: a helyzet szemléléséhez nincs igazán modell. Nem emberi, inkább "isteni" képességről van szó - ezért kell az embernek minden esetben egészen a "forrásig" visszamenni - s minden lépés előre ezen az úton egyre magányosabb, vagyis "egyébként" mind pontosabban kiformálódó személyt tételez. Dürer és Rembrandt önarcképeitől a XX. századig - mikor Heisenberg szavait idézve "az ember a történelem folyamán először áll önmagával szemben"¹⁷⁰) - meglehetősen pontossággal látható e fokozatosság.

A videó szerepe a történetben azért lehet döntő, mert először valósul meg az, hogy a kép maga is alkalmassá válik - a korábban végtelen tükrök képzetével, metaforikusan megadni vélt - öntükrözés, "önreflexió" demonstrálására. A kamera-monitor funkciókra osztott ("látó" és "mutató") kép-fél visszacsatolás révén, öngerjesztő módon egymásra irányítva képek forrásává válik, melyek "önmaguktól" jönnek létre. Modellezve, egyúttal le is zárva azt, ami a tükör kapcsán megtudható.